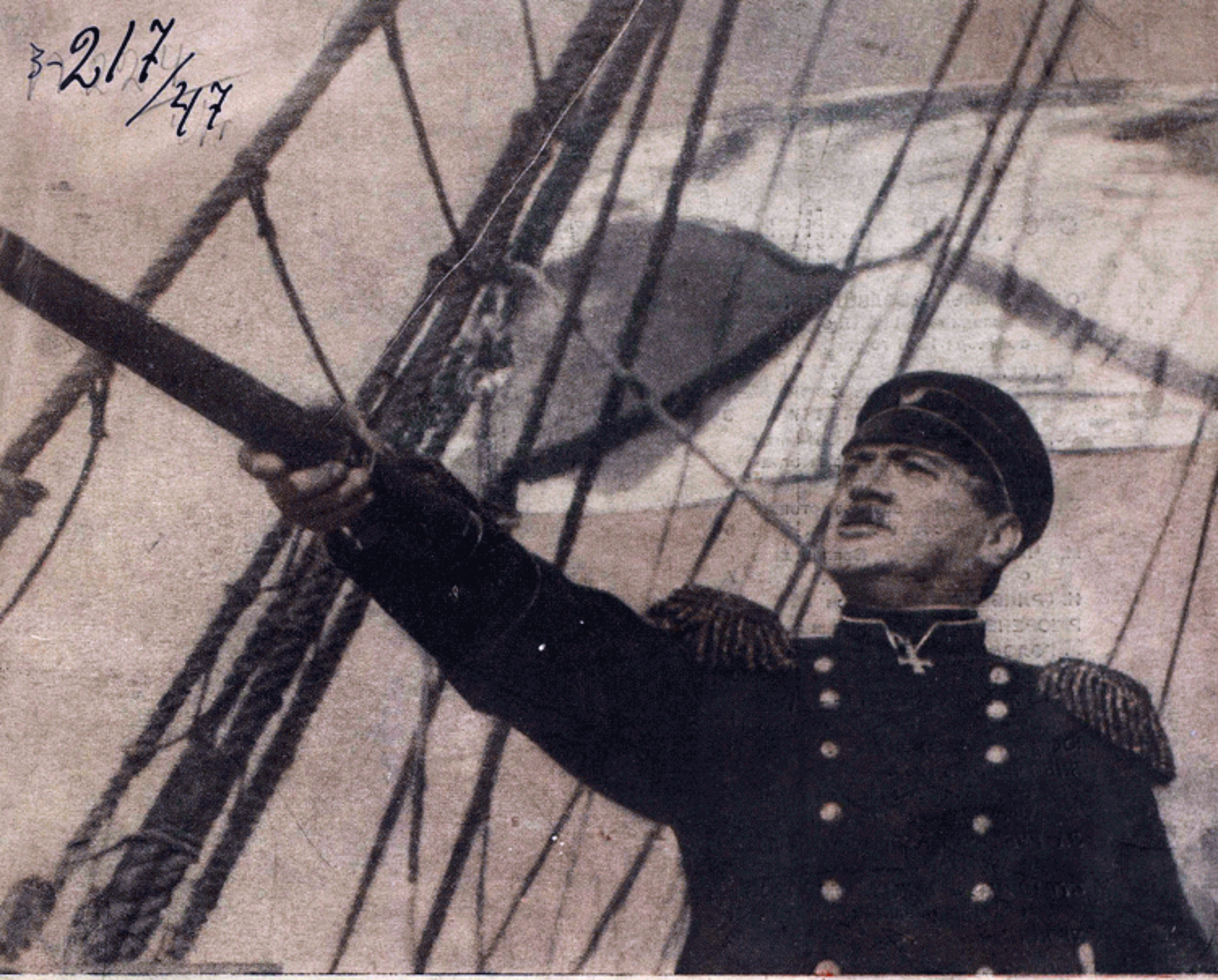
3-217/47



1
1947

ИСКУССТВО КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

О КИНОФИЛЬМЕ „БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ"
Постановление ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года 1
Председателю Совета Министров СССР товарищу И. В. СТАЛИНУ . . 3
Обращение ко всем работникам художественной кинематографии 4
За высокую идейность советского киноискусства 5
М. ЧИАУРЕЛИ — Воплощение образа великого вождя . . . 7
И. ГРИНБЕРГ — Рост героя 11
Р. ЮРЕНЕВ — „Адмирал Нахимов" . 13
А. ГОЛОВНЯ — Об искусстве оператора 20
НИКОЛАЙ ТАРАБУКИН — Цвет в кино 23
Юбилей кинодраматурга 25
БИБЛИОГРАФИЯ. С. БУРОВ — Бела Балаш — теоретик и критик кино 26
ЗА РУБЕЖОМ. А. Эрштрем — Кино в Англии 29
СТРАНИЦА МОЛОДЫХ. В. ГОРОХОВ Необычная палитра 31
ХРОНИКА 32

На обложке: Кадр из фильма „Адмирал Нахимов". Постановка заслуженного деятеля искусств РСФСР В. Пудовкина. Операторы заслуженный деятель искусств А. Головня и Т. Лобова. Заслуженный артист РСФСР А. Дикий в роли адмирала Нахимова.

Фото Д. Суворова

ГОСКИНОИЗДАТ
МОСКВА 1947

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Государственное издательство кинематографической литературы доводит до сведения подписчиков журнала «Искусство кино» на 1946 год, что в связи с невыходом № 5—12 журнала за 1946 год подписная плата возвращается по месту подписки.

ЯНВАРЬ
1947

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
ЖУРНАЛ
№ 1

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

О КИНОФИЛЬМЕ „БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ“

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦК ВКП(б)

ОТ 4 СЕНТЯБРЯ 1946 ГОДА

ЦК ВКП(б) отмечает, что подготовленный Министерством кинематографии СССР кинофильм «Большая жизнь» (вторая серия, режиссер Л. Луков, автор сценария П. Нилин) порочен в идейно-политическом и крайне слаб в художественном отношении.

В чем состоят пороки и недостатки фильма «Большая жизнь»?

В фильме изображен лишь один незначительный эпизод первого приступа к восстановлению Донбасса, который не дает правильного представления о действительном размахе и значении проведенных советским государством восстановительных работ в Донецком бассейне. К тому же восстановление Донбасса занимает в фильме незначительное место, а главное внимание уделено примитивному изображению всякого рода личных переживаний и бытовых сцен. Ввиду этого содержание фильма не соответствует его названию. Больше того, название фильма «Большая жизнь» звучит издевкой над советской действительностью.

В фильме явно смешаны две разные эпохи в развитии нашей промышленности. По уровню техники и культуре производства, показанных в фильме «Большая жизнь», кинокартина отражает скорее период восстановления Донбасса после окончания гражданской войны, а не современный Донбасс с его передовой техникой и культурой, созданной за годы сталинских пятилеток. Авторы фильма создают у зрителя ложное впечатление, будто восстановление шахт Донбасса после его освобождения от немецких захватчиков и добыча угля осуществляются в Донбассе не на основе современной передовой техники и механизации трудовых процессов, а путем применения грубой физической силы, давно устаревшей техники и консервативных методов работы. Тем самым в фильме извращается перспектива послевоенного восстановления нашей промышленности, основанного на передовой технике и на высокой культуре производства.

В фильме «Большая жизнь» дело восстановления Донбасса изображается таким образом, будто бы инициатива рабочих по восстановлению шахт не только не встретила поддержки со стороны государства, но проводилась шахтерами при противодействии государственных организаций. Такое изображение отношений между государственными организациями и коллективом рабочих является насквозь фальшивым и ошибочным, так как известно, что в нашей стране всякая инициатива и почин рабочих пользуются широкой поддержкой со стороны государства.

В этой связи в фильме фальшиво изображены партийные работники. Секретарь парторганизации на восстанавливаемой шахте показан в нарочито нелепом положении, поскольку его поддержка инициативы рабочих по восстановлению шахты может, якобы, поставить его вне рядов партии. Постановщики фильма изображают дело таким образом, будто бы партия может исключить из своих рядов людей, проявляющих заботу о восстановлении хозяйства.

Обстановка восстановления Донбасса ошибочно изображена в фильме таким образом, что создается впечатление, будто бы Отечественная война закончилась освобождением Донбасса от немецких захватчиков. Фильм представляет дело так, как будто бы вначале восстановления Донбасса произошла демобилизация армии и все солдаты и партизаны вернулись к мирным занятиям. О войне, которая была в этот период в разгаре, в фильме говорится, как об отдаленном прошлом.

Фильм «Большая жизнь» проповедует отсталость, бескультурье и невежество. Совершенно немотивировано и неправильно показано постановщиками фильма массовое выдвижение на руководящие посты технически малограмотных рабочих с отсталыми взглядами и настроениями. Режиссер и сценарист фильма не поняли, что в нашей стране высоко ценятся и смело выдвигаются люди куль-

турные, современные, хорошо знающие свое дело, а не люди отсталые и некультурные, и что теперь, когда советской властью создана собственная интеллигенция, нелепо и дико изображать в качестве положительного явления выдвижение отсталых и некультурных людей на руководящие посты.

В фильме «Большая жизнь» дано фальшивое, искаженное изображение советских людей. Рабочие и инженеры, восстанавливающие Донбасс, показаны отсталыми и малокультурными людьми, с очень низкими моральными качествами. Большую часть своего времени герои фильма бездельничают, занимаются пустопорожней болтовней и пьянством. Самые лучшие по замыслу фильма люди являются непробудными пьяницами. В качестве основных героев фильма фигурируют люди, служившие в немецкой полиции. В фильме изображен явно чуждый советскому строю тип (Усынин), оставшийся при немцах в Донбассе, разлагающая и провокационная деятельность которого остается безнаказанной. Фильм наделяет советских людей нравами, совершенно не свойственными нашему обществу. Так, красноармейцы, раненные в сражении за освобождение шахты, оставлены без всякой помощи на поле боя, а жена шахтера (Соня), проходящая мимо раненых бойцов, проявляет полное равнодушие и безразличие к ним. В фильме изображено бездушно-издевательское отношение к молодым работницам, приехавшим в Донбасс. Работниц вселили в грязный, полуразрушенный барак и отдают на попечение отъявленному бюрократу и негодяю (Усынину). Руководители шахты не проявляют элементарной заботы о работницах. Вместо того, чтобы привести в порядок сырое, протекающее от дождя помещение, в котором были размещены девушки, к ним, как бы в издевку, посылаются увеселители с гармошкой и гитарой.

Фильм свидетельствует о том, что некоторые работники искусств, живя среди советских людей, не замечают их высоких идейных и моральных качеств, не умеют по-настоящему отобразить их в произведениях искусства.

Художественный уровень фильма также не выдерживает критики. Отдельные кадры фильма разбросаны и не связаны общей концепцией. Для связи отдельных эпизодов в фильме служат многократные выпивки, пошлые романсы, любовные похождения, ночные разглагольствования в постели. Введенные в фильм песни (композитор Н. Богословский, авторы текстов песен А. Фатьянов, В. Агатов) проникнуты кабацкой меланхолией и чужды советским людям. Все эти низкопробные приемы постановщиков, рассчитанные на самые разнокалиберные вкусы и особенно на вкусы отсталых людей, отодвигают на задний план основную тему фильма — восстановление Донбасса. Коллектив талантливых советских артистов использован постановщиками фильма неправильно. Артистам навязаны нелепые роли, их талант направлен на изображение примитивных людей и сомнительных по своему характеру бытовых сцен.

ЦК ВКП(б) устанавливает, что Министерство кинематографии (т. Большаков) за последнее время подготовило, кроме порочной картины «Большая жизнь», ряд других неудачных и ошибочных фильмов — вторая серия фильма «Иван Грозный» (режиссер С. Эйзенштейн), «Адмирал Нахимов» (режиссер В. Пудовкин), «Простые люди» (режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг).

Чем объясняются столь частые случаи производства фальшивых и ошибочных фильмов? Почему потерпели неудачу известные советские режиссеры тт. Луков, Эйзенштейн, Пудовкин, Козинцев и Трауберг, создавшие в прошлом высокохудожественные картины?

Дело в том, что многие мастера кинематографии, постановщики, режиссеры, авторы сценариев легкомысленно и безответственно относятся к своим обязанностям, недобросовестно работают над созданием кинофильмов. Главный недостаток в их работе заключается в том, что они не изучают дело, за которое берутся. Так, кинорежиссер В. Пудовкин взялся ставить фильм о Нахимове, но не изучил деталей дела и исказил историческую правду. Получился фильм не о Нахимове, а о балах и танцах с эпизодами из жизни Нахимова. В результате из фильма выпали такие важные исторические факты, что русские были в Синопе и что в Синопском бою была взята в плен целая группа турецких адмиралов во главе с командующим. Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный» обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета. Авторы фильма «Большая жизнь» проявили невежество в отношении изучения темы о современном Донбассе и его людях.

В незнании предмета, в легкомысленном отношении сценаристов и режиссеров к своему делу заключается одна из основных причин выпуска негодных фильмов.

ЦК ВКП(б) устанавливает, что Министерство кинематографии и прежде всего его руководитель т. Большаков плохо руководит работой киностудий, режиссеров и сценаристов, мало заботится об улучшении качества выпускаемых фильмов, бесполезно затрачивает большие средства. Руководители Министерства кинематографии безответственно относятся к порученному делу и проявляют беспечность и беззаботность в отношении идейно-политического содержания и художественных достоинств фильмов.

ЦК ВКП(б) считает, что работа Художественного Совета при Министерстве кинематографии организована неправильно и Совет не обеспечивает беспристрастной и деловой критики подготовляемых к выпуску фильмов. Художественный Совет часто проявляет аполитичность в своих суждениях о картинах, мало обращает внимания на их идейное содержание. Многие члены Художественного Совета не проявляют принципиальности в оценке фильмов, высказывают суждения о картинах, исходя из личных, приятельских отношений с постановщиками кинофильмов. Только этим можно объяснить, что Художественный Совет при обсуждении фильма «Большая жизнь» не сумел разобраться в его идейном содержании, проявил вредный либерализм, дав совершенно необоснованно высокую оценку фильма. Отсутствие критики в области кинематографии, атмосфера семейственности в среде творческих работников кино являются одной из главных причин производства плохих кинофильмов.

Работники искусств должны понять, что те из них, кто и впредь будет безответственно и легкомысленно относиться к своему делу, легко могут оказаться за бортом передового советского искусства и выйти в тираж, ибо советский зритель вырос, его культурные запросы и требования увеличились, а партия и государство будут и в дальнейшем воспитывать в народе хорошие вкусы и высокую требовательность к произведениям искусства.

ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Ввиду изложенного выпуск на экран второй серии фильма «Большая жизнь» запретить.

2. Предложить Министерству кинематографии СССР и Художественному Совету при Министерстве извлечь необходимые уроки и выводы из решения ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» и организовать работу художественной кинематографии таким образом, чтобы впредь была исключена всякая возможность выпуска подобных фильмов.

Председателю Совета Министров СССР товарищу И. В. СТАЛИНУ

Дорогой Иосиф Виссарионович!

Участники Всесоюзного совещания работников художественной кинематографии обсудили постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь». Это постановление глубоко и всесторонне вскрыло допущенные в нашей работе идейно-политические и творческие ошибки.

Легкомысленное и безответственное отношение многих режиссеров и сценаристов к своему делу, плохое руководство Министерства работой киностудий, недостаточная забота об улучшении качества фильмов, беспечность и беззаботность в отношении их идейно-политического содержания и художественных достоинств, отсутствие должной критики и самокритики в среде творческих работников кино, нежелание глубоко изучать дело, за которое брались, — вот причины, приведшие к крупнейшим ошибкам в нашей работе, как об этом указывалось в мудром постановлении ЦК ВКП(б).

Работники советской кинематографии помнят о том, с каким вниманием и заботой всегда относились Центральный Комитет нашей партии и лично Вы, товарищ Сталин, к нашей работе, как Вы всегда помогали и учили нас.

Тем горше нам допущенные нами ошибки.

В суровых словах постановления Центрального Комитета ВКП(б) о недостатках работы советской кинематографии мы чувствуем Вашу глубокую заботу о самом передовом и самом массовом из искусств.

Мы заверяем Вас, друг и учитель, что справедливая критика нашей работы поможет работникам советской кинематографии — партийным и непартийным большевикам — так перестроить в кратчайший срок свою работу, чтобы снова услышать слова поощрения от народа, от партии, от Вас, дорогой товарищ Сталин.

Мы сделаем все, чтобы создавать фильмы, достойные великой сталинской эпохи, фильмы, прославляющие могущество нашей социалистической Родины, воспевающие замечательных советских людей, победоносно завершивших Великую Отечественную войну и ныне героически выполняющих планы новой сталинской пятилетки.

Мы заверяем Вас, товарищ Сталин, что советские художники, руководители и работники советской кинематографии оправдают доверие и надежды нашей партии и нашего народа.

С твердой уверенностью в правильности путей дальнейшего развития советской кинематографии, указанных нам Центральным Комитетом ВКП(б) и лично Вами, мы приступаем к работе по-новому.

ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ РАБОТНИКОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ.

ОБРАЩЕНИЕ
КО ВСЕМ РАБОТНИКАМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Дорогие товарищи!

Всесоюзное совещание работников художественной кинематографии, обсудив постановление Центрального Комитета ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», обращается ко всем работникам советской кинематографии с призывом — мобилизовать все свои силы для выполнения задач, поставленных перед нами партией.

ЦК ВКП(б) совершенно правильно указал, что одной из основных причин появления целого ряда фальшивых и ошибочных фильмов является то, «что многие мастера кинематографии, постановщики, режиссеры, авторы сценариев легкомысленно и безответственно относятся к своим обязанностям, недобросовестно работают над созданием кинофильмов», а «руководители Министерства кинематографии безответственно относятся к порученному делу и проявляют беспечность и беззаботность в отношении идейно-политического содержания и художественных достоинств фильмов».

Это происходит потому, что многие творческие работники и руководители советской кинематографии забывают, что им поручено огромной политической важности государственное дело, каким является киноискусство, могучее средство воспитания масс в духе передовых идей Ленина—Сталина.

Многие наши режиссеры и сценаристы отстали от жизни, от политических событий, замкнулись в кругу узко профессиональных интересов, забыли о том, что без глубокого знания марксистско-ленинской теории, современной жизни и истории нашей Родины невозможно стать подлинным художником, правдиво отображающим современную жизнь советских людей, в героическом труде осуществляющих великие планы новой сталинской пятилетки.

Историческое постановление ЦК ВКП(б) идейно вооружает нас и указывает пути коренной перестройки всей нашей работы в целях создания кинофильмов, достойных нашей героической эпохи и народа-победителя.

Центральный Комитет партии предлагает нам: «извлечь необходимые уроки и выводы из решения ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» и организовать работу художественной кинематографии таким образом, чтобы впредь была исключена всякая возможность выпуска подобных фильмов».

Выполняя решение партии, мы должны:

Глубоко изучить постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», театре, литературе и замечательный доклад товарища А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград».

Постоянно повышать свой идейно-политический уровень, глубоко изучая марксистско-ленинскую науку.

Развивая большевистскую критику и самокритику, решительно повысить требовательность к своей работе и работе товарищей по профессии.

Всемерно развернуть деятельность общественных организаций советской кинематографии, творческих секций на киностудиях и домов кино для повседневной борьбы за создание высокоидейных художественных фильмов и воспитание творческих работников в духе воинствующей марксистко-ленинской идеологии.

Навести большевистский порядок на студиях и улучшить организацию производства художественных фильмов.

Применять суровые меры административного и общественного воздействия ко всем нарушителям производственной дисциплины и производственных планов выпуска фильмов.

Повысить ответственность руководителей студий, художественных советов и творческих работников за создание в установленные сроки полноценных кинофильмов.

Загрузить в ближайшее время все киностудии Советского Союза новыми постановками фильмов и обеспечить запуск в подготовительный период и производство на студиях: «Мосфильм» — 8 картин, «Ленфильм»—5 картин, «Союздетфильм» — 4 картины, Свердловской студии—1 картину, Киевской студии—3 картины, Тбилисской студии—1 картину, Ереванской студии—2 картины, Бакинской студии — 1 картину, Ташкентской студии — 1 картину, Алма-Атинской студии — 1 картину, Рижской студии — 1 картину.

Выдвинуть на самостоятельную постановку в 1947 году не менее десяти новых режиссеров.

Особое внимание обратить на дальнейшее развитие цветного кино, обеспечив в будущем году выпуск не менее трех полнометражных фильмов, а также на усовершенствование стереокино, обеспечив создание в 1947 году одного стереофильма.

Актив особо обращается к советским писателям с призывом обеспечить нашу кинематографию необходимым количеством высококачественных сценариев о нашей современной жизни и героических подвигах советского народа. Актив выражает уверенность, что Министерство кинематографии создаст все необходимые условия для выполнения этой важнейшей задачи.

На историческое постановление ЦК ВКП(б) работники советской кинематографии обязаны ответить делом. Работать, работать и работать над выполнением государственных планов развития советской кинематографии— такова основная задача.

Актив уверен в том, что работники всех звеньев советской кинематографии отдадут все свои силы, талант и знания тому, чтобы полностью устранить вскрытые ЦК ВКП(б) ошибки и недостатки и обеспечить высокое идейное и художественное качество выпускаемых фильмов, мобилизующих духовные силы нашего народа на новые подвиги по выполнению великого сталинского плана восстановления и развития народного хозяйства СССР. За работу, товарищи!

ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ РАБОТНИКОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

ЗА ВЫСОКУЮ ИДЕЙНОСТЬ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА

Каждый кинофильм, появившийся на экранах нашей страны, смотрят десятки миллионов советских зрителей.

Советское киноискусство по массовости и силе воздействия на зрителя в ряду всех искусств занимает первое место. Великие вожди народа В. И. Ленин и И. В. Сталин высоко оценили роль и значение кино.

Под руководством Центрального Комитета большевистской партии и лично товарища Сталина советская кинематография за годы своего существования создала много высокоидейных художественных фильмов. За годы социалистического строительства появились фильмы на исторические, историко-революционные, историко-партийные темы, фильмы о Ленине, о большевистской партии, о советских рабочих и крестьянах, об интеллигенции и молодежи, о жизни народов братских республик.

В годы Великой Отечественной войны были созданы волнующие фильмы о воинской доблести и героизме советских воинов на фронте, о трудовых подвигах и патриотизме советских людей в тылу.

После Великой Отечественной войны советский зритель увидел такие картины, как «Великий перелом» и «Клятва».

В талантливом фильме режиссера Ф. Эрмлера по сценарию Б. Чирскова «Великий перелом» смело и убедительно поставлены большие вопросы нашей современности. В художественных образах полководцев сталинской школы — генералов, офицеров и солдат героической Советской Армии — показаны наиболее типичные для советского человека черты характера: его горячая вера в победу, беззаветная преданность матери-родине, мужество и героизм советского воина-патриота.

Фильм «Клятва» — произведение больших и смелых художественных обобщений, высокой и светлой мысли, созданный взволнованными и любящими свой народ и свою большевистскую партию художниками. Эта картина во многом определит пути дальнейшего развития советского киноискусства.

Талантливые художники Михаил Чиаурели и Петр Павленко ярко и правдиво показали большой исторический путь борьбы и побед советского народа под руководством товарища Сталина и создали величественный образ вождя и вдохновителя, организатора и творца наших побед.

Героический советский народ, одержавший всемирно-историческую победу в Великой Отечественной войне, спасший человечество и мировую культуру от фашистского рабства и варварского уничтожения, заслужил высочайшее уважение трудящихся всего мира.

Героические дела советского народа в дни войны и в дни невиданного энтузиазма и трудового подъема по выполнению послевоенной сталинской пятилетки требуют от нас, работников советской кинематографии, больших художественных фильмов, воспевающих величие нашей эпохи, воплощающих лучшие мысли и чувства советского человека.

Велико внимание, высоки требования нашего народа, партии и правительства к самому массовому из искусств — кино. Однако за последние два года после Великой Отечественной войны обнаружилось явное отставание советской кинематографии от тех больших задач, которые выдвигаются партией, правительством и советским народом.

На советских экранах довольно часто стали появляться слабые в идейно-художественном отношении фильмы — «Близнецы», «Небесный тихоход», «Беспокойное хозяйство», «Дорога без сна» и другие. Кроме того Министерством кинематографии были подготовлены: порочная картина «Большая жизнь», ошибочные и неудачные фильмы — вторая серия «Ивана Грозного», «Простые люди» и «Адмирал Нахимов».

В историческом постановлении ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» от 4 сентября 1946 г. дается суровая, но справедливая критика работы мастеров советской кинематографии — режиссеров и авторов сценариев, руководителей Министерства кинематографии и Художественного Совета при Министерстве. Это постановление является программой дальнейшего развития советской кинематографии. Вскрывая глубоко принципиальные и серьезнейшие ошибки, допущенные некоторыми крупными мастерами советского киноискусства, Центральный Комитет требует решительного и коренного улучшения идейно-политического и художественного качества кинофильмов, глубокого и всестороннего изучения жизни советских людей и исторических фактов.

С большевистской ясностью ЦК ВКП(б) показывает нам, к каким крупным идейно-политическим порокам и художественным ошибкам в творческой работе приводит незнание изображаемого предмета и легкомысленное отношение сценариста и режиссера к своему делу.

В результате осуществления сталинских пятилеток совершенно изменилось лицо советского Донбасса. Не грубая физическая сила, не «обушок», а передовая современная техника и механизация трудовых процессов добычи угля — вот что характерно для современного Донбасса. Этого не могли заметить только политически отсталые и не знающие изображаемого предмета художники.

Организующая сила советского государства основана на поддержке и поощрении инициативы рабочих, направленной на поднятие производительности труда в социалистическом хозяйстве, а автор сценария и режиссер фильма «Большая жизнь» противопоставили государственные органы коллективу шахтеров

Большевистская партия в нашей стране является руководящей и вдохновляющей силой восстановления и развития социалистического хозяйства, а постановщики фильма «Большая жизнь» «изображают дело таким образом, будто бы партия может исключить из своих рядов людей, проявляющих заботу о восстановлении хозяйства».

За годы сталинских пятилеток в нашей стране выросли новые кадры технической интеллигенции, резко изменился культурный облик современного рабочего, его техническая грамотность и политическая подготовка. В нашем производстве руководящие посты занимают передовые, культурные, хорошо знающие свое дело люди. А в фильме показано выдвижение на руководящие посты отсталых и некультурных людей. Это явное искажение нашей современности, неумение или нежелание

постановщиков фильма видеть огромное движение вперед и рост советских людей в процессе строительства социализма в нашей стране.

Художник, не умеющий увидеть главных типических черт окружающей его действительности, не заметивший основных и решающих положительных качеств советских людей, принимающий частности за общее, а общее упустивший за мелочами,— никогда не сможет правдиво изобразить нашу действительность, наших советских людей. Так случилось с авторами второй серии фильма «Большая жизнь» сценаристом П. Нилиным и режиссером Л. Луковым.

Идейный и художественный провал фильма «Большая жизнь» не явился единичным случаем. Постановление ЦК ВКП(б) указывает, что режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, авторы фильма «Простые люди», также не справились со своей задачей. Задавшись хорошей целью— показать героизм рядовых советских людей в преодолении трудностей военного времени, они легкомысленно отнеслись к своей работе, не изучили современных людей и жизнь, увлеклись ими же созданной «концепцией» жертвенности и изобразили эвакуацию завода — как паническое бегство, восстановление завода — как хаотический аврал, а образы простых советских людей подменили схематическими и надуманными персонажами.

Получился фальшивый и вредный фильм, недостойный быть показанным советскому зрителю.

Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный» допустил грубые политические, исторические и художественные ошибки.

Фильм построен на сплетении внутридворцовых интриг, показе болезненной психологии Ивана Грозного — главного героя фильма, превращенного режиссером из прогрессивного государственного деятеля в безвольного маниака и изувера, окруженного шайкой дегенератов и кликушествующих фанатиков.

В угоду своей собственной формалистической «концепции» С. Эйзенштейн исказил историческую эпоху, извратил образ крупного государственного деятеля, сыгравшего прогрессивную роль в истории русского государства, и создал антисторический и антихудожественный фильм, недостойный выпуска на советский экран.

Режиссер В. Пудовкин, не изучив детально исторический материал, взялся ставить картину «Адмирал Нахимов» и тоже исказил историческую правду.

Только после конкретных указаний ЦК ВКП(б) В. Пудовкин, правильно поняв допущенные им ошибки и по-большевистски восприняв критику, на основе глубокого и серьезного изучения материала исправил фильм, правдиво и ярко показал фигуру Нахимова и важнейшие исторические события — занятие русскими войсками Синопа и героическую защиту Севастополя.

На поставленный вопрос: «Чем объясняются столь частые случаи производства фальшивых и ошибочных фильмов?», в постановлении ЦК ВКП(б) дается ясный и точный ответ, говорящий о том, «что многие мастера кинематографии, постановщики, режиссеры, авторы сценариев легкомысленно и безответственно относятся к своим обязанностям, недобросовестно работают над созданием кинофильмов. Главный недостаток в их работе заключается в том, что они не изучают дело, за которое берутся».

Это суровое, но справедливое указание Центрального Комитета налагает величайшую ответственность на творческих работников советской кинематографии в их дальнейшей работе по созданию новых сценариев и кинофильмов.

Надо каждую минуту помнить о высокой требовательности партии, государства и советского народа к произведениям искусства.

Решение ЦК ВКП(б) о ленинградских журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, глубокий и яркий доклад тов. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» поднимают высоко, принципиальные вопросы коренного улучшения работы на идеологическом фронте.

Задачи, поставленные тов. Ждановым перед советскими писателями, имеют прямое отношение ко всем творческим работникам нашей кинематографии.

Быть в передовых рядах народа — это значит каждодневно и глубоко изучать окружающую нас действительность, учиться у жизни, у народа, проникать в самую сущность общественных явлений, овладевать самой передовой ленинско-сталинской теорией.

Стремясь ответить делом на историческое решение Центрального Комитета партии большевиков, крупные сценаристы и режиссеры работают над новыми сценариями и фильмами для плана 1947 и 1948 годов. Режиссер М. Чиаурели и писатель П. Павленко работают над сценарием фильма «Взятие Берлина». Ф. Эрмлер готовится к постановке фильма о советских дипломатах—«На страже мира». Режиссер В. Петров и писатель Н. Вирта работают над сценарием художественно-документального фильма «Сталинградская битва». С. Васильев и Ю. Герман пишут сценарий художественно-документального фильма «Слава Ленинграда». А. Довженко снимает цветной биографический фильм о Мичурине. И. Пырьев ставит цветной фильм «Сказание о земле Сибирской». С. Юткевич снимает фильм «Свет над Россией». Ю. Райзман работает над цветной комедией «Москва — Тихий океан». М. Донской ставит фильм о советской учительнице — «Воспитание чувств». В. Герасимов приступает к съемкам фильма по роману А. Фадеева «Молодая гвардия». М. Ромм пишет сценарий по пьесе К. Симонова «Русский вопрос». А. Бек-Назаров снимает фильм «Анаид». Л. Луков приступает к съемкам фильма «Александр Матросов». Режиссер И. Савченко и писатель А. Первенцев работают над сценарием художественно-документального фильма об освобождении Крыма — «Третий удар». Б. Барнет снимает картину о советских разведчиках — «Подвиг».

В 1947 году советская кинематография мобилизует все свои силы на выполнение больших и почетных задач, поставленных перед ней партией и правительством.

Для обеспечения высокого идейно-художественного качества фильмов и выпуска их в установленные сроки, в 1947 году руководители Министерства кинематографии СССР и главных управлений по производству художественных фильмов должны коренным образом улучшить руководство работы студий, по-новому организовать производственно-съемочный процесс, навести большевистский порядок на киностудиях.

Художественный Совет при Министерстве и художественные советы студий должны контролировать и оказывать практическую помощь режиссерам-постановщикам в процессе съемок путем систематического просмотра и критического разбора снятого материала. Необходимо интересоваться и определять судьбу картины не по окончанию работы над ней, а в процессе ее создания.

На основе решения ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» Министерство кинематографии СССР провело ряд мероприятий, улучшающих организацию производства кинофильмов, руководство и контроль над работой студий, направленных к соблюдению государственной финансовой дисциплины. Ликвидирована множественность инстанций при прохождении литературных сценариев. Но это только начало необходимой большой перестройки, вытекающей из решения ЦК ВКП(б). Требуется более решительный поворот в улучшении работы Министерства, главных управлений и студий.

Нам дана развернутая большевистская программа перестройки и дальнейшей деятельности советской кинематографии, намечен ясный путь к новому подъему киноискусства.

Работники советской кинематографии мобилизуют все свои силы, способности и знания на быстрейшее выполнение этой программы, на создание художественных фильмов, достойных нашей великой сталинской эпохи.

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА ВЕЛИКОГО ВОЖДЯ

М. ЧИАУРЕЛИ

Мастера советского искусства — ваятели и живописцы, поэты и музыканты, актеры и режиссеры театра и кино — неоднократно пытались решить самую почетную задачу: воплотить в своих творениях образы величайших людей эпохи, гениев человечества — Ленина и Сталина. Как много говорят эти дорогие имена сердцу каждого из нас!

Героическая эпопея борьбы, славных побед Октября, грандиозного строительства социалистического государства развернулась на наших глазах. Мы, современники великих событий, на каждом новом этапе развития страны ощущали и видели воочию направленную мысль и волю великих кормчих истории — Ленина и Сталина. Ленин научил нас строить социалистическое государство, но он только начал его строить. Ленина не стало, и первое в мире свободное государство рабочих и крестьян строил, построил и привел к немеркнущей славе великий Сталин.

Через Сталина мы еще глубже познали и полюбили Ленина. Это и понятно. Почти четверть века мы живем, учимся, работаем и творим, руководимые товарищем Сталиным.

Четверть века! Сложный, богатый путь прошла страна под водительством Сталина. Многое изменилось в эти годы. Народ смял врагов вне и внутри страны, очистил свои ряды от мелкобуржуазной шушеры, от искажателей партийных идей, от классовых врагов. На чистом фундаменте, на основе социалистических принципов началось развернутое строительство нашего государства.

Громадным, незыблемым утесом стоит наша страна среди потрясенного противоречиями и обуреваемого жадностью и алчностью мира. Волны за волнами бросались на этот утес, чтобы размыть его, уничтожить. А утес все стоит непоколебимо, ибо Сталин дал великую клятву — отстоять, укрепить страну социализма. И разбивались о гранитную незыблемость единства воли и чувств наших народов все вражеские попытки. И самая страшная, самая могучая волна — девятый вал соединенных сил фашизма — также разбилась о неприступную крепость СССР.

Мы с честью выдержали битву, равную которой не знала история человечества. Где и когда на земле проявлял многомиллионный народ такую сплоченность, такую самоотверженность и героизм, какие проявили народы Союза Советских Социалистических Республик в дни Великой Отечественной войны, ведомые гением Сталина?

Наполняются горячей любовью сердца людей, упоминающих его имя. Не могут сдержать слез радости и восторга люди, которым выпало счастье личной встречи с этим величайшим человеком современности. Что же должен чувствовать и ощущать художник, дерзнувший взяться за создание портрета нашего великого Сталина, образ которого принадлежит и современникам, и истории, и потомству?

Но неправ был бы художник, если, зная ограниченность своих сил, средств и возможностей, подавленный необычайной ответственностью принимаемой на себя задачи, и зная, что мы не готовы еще к созданию портрета-шедевра, который стал бы непревзойденным сокровищем мирового искусства, отказался бы от попытки запечатлеть образ любимого вождя. Нет, в меру своих сил и возможностей мы обязаны работать над этой грандиозной темой. Из удачных деталей, частных успехов каждого из отдельных произведений мастера современности художники будущего почерпнут, быть может, ценные и необходимые мысли, идеи и данные для создания достойного полотна. И потому вдвойне ценна каждая, хотя бы малая крупица истины, добытая на этом пути творческими поисками народа и его мастеров.

Народ устами своих поэтов и музыкантов создал множество баллад и былин, песен и кантат о Сталине. Сколько ковров соткано руками замечательных ткачих Средней Азии и Кавказа! Они иногда вызывают невольную улыбку своей наивностью, но они благородны, ибо передают ли-стоту и непосредственность простых и огромных народных чувств. Образ Сталина запечатлен в мраморе, бронзе, граните. Известны скульптурные портреты Ленина и Сталина работы С. Меркурова, Шадра, Манизера, Николадзе и других мастеров резца. Ценная «Ленинниада» создана Андреевым. Больших успехов в изобразительном выражении образа Сталина достигли Герасимов и другие художники. Целую серию, посвященную жизни и творчеству товарища Сталина, создали художники Грузии.

К портрету вождя не раз обращались в своем творчестве наши писатели, драматурги театра и кино. Со страниц замечательной книги «Встречи со Сталиным», в рассказах рабочих, инженеров, колхозников, деятелей культуры глядит на нас образ этого великого человека.

Много работали в этой области и художники советской кинематографии. Художественные фильмы о Ленине и Сталине пользовались огромным успехом у зрителей. К исполнению центральных образов были привлечены лучшие актерские силы, такие, как Б. Щукин, М. Геловани, К. Мюффке, М. Штраух и другие. Но фильмы эти—только фрагменты для будущих работ, только попытки раскрытия тех или других сторон величественных и многогранных образов.

Еще более трудная и сложная задача встала перед коллективом, принявшимся за постановку историко-революционного фильма «Клятва». Тема этой картины поставлена и развивается так, что в ней было уже недостаточным простое, возможно более правдивое и выразительное изображение внешнего облика любимого вождя.

Фильм охватывает события на протяжении 20 лет — с 1924 года, когда от нас ушел товарищ Ленин, и великий Сталин дал нерушимую клятву свято хранить и осуществлять ленинские заветы, до 1945 года — года великих битв и побед советского народа, его могучей Красной Армии, ведомой полководческим гением Сталина.

«КЛЯТВА». Постановка заслуженного деятеля искусств РСФСР народного артиста Грузинской ССР М. Чиаурели. Оператор заслуженный деятель искусств РСФСР Л. Косматов.

В роли И. В. Сталина артист М. Геловани.

«КЛЯТВА». Народная артистка РСФСР С. Гиацинтова в роли Варвары Петровой.

Три основных периода рисуются в этом фильме: уход Ленина и последовавшие за этим годы борьбы за единство партийных рядов, за единство народа и правильность политического пути его; затем небывалый по размаху, веющий дыханием эпоса период развернутого строительства социализма—период трех сталинских пятилеток, и, наконец, период борьбы вооруженного народа с мрачными силами фашистского агрессора, силами варварства и мракобесия — период Великой Отечественной войны.

Показать образ Сталина на протяжении 20 лет! Уже одно ощущение ответственности этой задачи заставило вновь и вновь задуматься о том, достаточно ли будет сил нашего коллектива для того, чтобы успешно решить эту тему. Ведь здесь требуется дать более развернутый и глубокий образ великого вождя, единый в своей монументальности и в то же время, характерный и своеобразный для различных этапов. Нужно найти черты, характеризующие Сталина и как гениального зодчего нового мира, и как непревзойденного полководца, творца новой стратегии и тактики, организатора побед на фронте и в тылу. И в то же время товарищ Сталин, обремененный грандиозными задачами, решая судьбы миллионов людей, судьбы мира, находил время для того, чтобы следить внимательно и чутко, как друг и учитель, за всеми значительными явлениями в текущей, хозяйственной, общественной и культурной деятельности. Как отец, заботился он о людях, помогал словом, и делом работникам науки, искусства, указывал новые пути во всех областях жизни и творчества.

Мы должны еще найти средства, чтобы раскрыть в художественном образе всю глубину и многогранность облика этого величайшего человека всех времен и народов! В полном объеме эта большая задача может быть решена только общими усилиями многих и многих мастеров всех отрядов нашего искусства. Но обязанностью своей, почетной и волнующей, каждый из нас должен считать возможность участия в этой работе.

Многие из советских художников не раз видели товарища Сталина, беседовали с ним, слушали его голос, видели его глаза, теплую улыбку, ощущали пожатие его руки. Но в простоте его слов — мудрость веков, в его глазах—свет гения, в его жестах — спокойная уверенность в себе, в его обращении — простота великого человека. Как показать в искусстве величие этой простоты? Вот перед вами человек, охвативший мыслью философа всю сложность организма вселенной и нашего мира, взаимоотношения классов, обществ и государств, — человек, который объял необъятное, носитель великих идей и необычайной движущей силы истории. Он спокойно и вдумчиво говорит с вами и во внешнем облике его нет ничего необычайного, он ничем как будто не отличается от любого советского человека — рабочего, колхозника, ученого, художника, для каждого из которых он близкий, понятный, родной. Невольно начинаешь думать, что Сталин — больше, чем человек, но эта мысль — от бессилия понять, что все великое просто, а если наш разум и утверждает нас в этой мысли, то чувство ищет все же каких бы то ни было внешних проявлений величия. Нет! Все-таки он отличается от обыкновенных людей даже внешне. Я долго смотрел на его руки, следил за каждым движением, хотелось запечатлеть в сознании мельчайшую деталь его облика, жесты, каждую линию и черточку лица, выражение лица, манеру речи. И все время меня не покидала мысль о том, что подсознательно я стремился как бы «приземлить» образ этого великого человека, перевести образ вождя в наши обычные бытовые представления. Но в тот же миг вспоминал я грандиозность его деяний и вновь ощущал, что все у него необычно: руки, глаза, улыбка. Да простят меня коллеги по искусству — никто из нас не передал этого, ни один из портретов Сталина нельзя считать удовлетворительным. Никто из художников не сумел уловить и передать теплый блеск его глаз, обаяние улыбки, скрытый глубокий юмор метких, разящих слов, — те едва уловимые детали, своеобразие которых присуще только ему и составляют черты его индивидуального облика, простого, но эпического.

Но есть в искусстве какая-то тайна, порой неведомая и для самих художников, — тайна штриха, детали, творческой находки, вдруг оживляющей холодный мрамор или полотно. Путь к познанию этой тайны искусства заключается в тончайшей наблюдательности художника, во вдумчивом и пристальном внимании его ко всему, что прямо или косвенно связано с реализацией задуманного образа—от мелочей частной жизни до деяний государственного порядка.

Крупицами этой тайны, умением передавать не внешнее сходство, а

внутреннюю сущность образа, владели многие выдающиеся мастера прошлого, создавшие непревзойденные произведения искусства, в которых запечатлели образы замечательных людей своего времени с большой силой и глубиной.

Достигшее огромной высоты в древних странах Востока, — Египте, Греции и Риме, богатое искусство дает уже материалы высокой ценности для исследования искусства портрета.

Искусство древних египтян только на первый взгляд кажется примитивным, в сущности же это искусство утонченное, рафинированное. Стоит только вглядеться в изображения их правителей-фараонов, чтобы увидеть, как едва намеченными линиями передают они обобщенные черты, выражение силы, величия, передают основные особенности характера, то, что можно назвать внутренней сущностью образа, понимаемой ими обожествленно и идеализированно.

Греки искали главным образом не гармонию внутренней силы, а гармонию в изумительных по чистоте и тонкости линиях, складках одежды, в способах внешнего выражения. И это упрощало их задачу по сравнению с египтянами, которые пытались линиями предельной простоты воплощать глубокие, суровые характеры. Как резко отличается, например, своим замкнутым движением внутрь бюст Аменемхета III (Египет) от статуи Августа из Прима-Порто (ранняя римская скульптура), в которой столь явственно обнажены типичнейшие особенности искусства греческих ваятелей.

Последующие эпохи, начиная от Рима времен его расцвета, все более и более утверждали реалистическую школу. С именами Микель-Анджело, Леонардо да Винчи, Вероккио, Донателло связаны вершины творчества в этой области. Донателло, например, в поисках реалистичности изображения применял для пущей убедительности раскрашивание своих скульптур. По мнению авторитетов, портреты этих мастеров достигали необычайного сходства (например бюст Никола да Уцано). Микель-Анджело в своих творениях более близок к принципам древнеегипетской и древнегреческой культуры, от которых он брал и скупость форм выражения и высокое изящество внешних линий. Его динамике могли бы позавидовать и темпераментный Бурдель и Делакруа, но и сам Микель-Анджело, как многие мастера Ренессанса, идеализировал портреты своих современников, в частности государственных мужей фамилии Медичи.

Непревзойденные вклады внесли в сокровищницу мирового искусства и последующие мастера, жившие и творившие во времена, уже приближающиеся к нам. В работах Веласкеса (например, портрет герцога Оливареса) или Гойя (семья короля Карлоса IV) с присущей этим художникам гениальностью в блестящей острой внешней форме раскрывается и внутренняя сущность образов. Но я больше завидую Рембрандту. Великий мастер лучше всех умел делать это.

Создания русских выдающихся мастеров — Репина, в особенности Серова, даже его незаконченные произведения — портреты замечательных деятелей русской культуры — раскрывают все внутреннее богатство этих людей. Изображения их как бы овеяны блеском мыслей и идей, исповедуемых их носителями.

Этот очень краткий и беглый обзор части тех источников, к изучению которых полезно было обратиться, чтобы попытаться уяснить приемы профессионального мастерства, помогающие раскрытию внутренних качеств образа, можно было бы дополнить перечнем источников литературных. Мы знаем, например, блестящую книгу Сталина о Ленине, книгу Барбюса о Сталине, великолепные страницы Ромен Роллана, посвященные французским революционерам, богатейшие исследования о жизни и деятельности Наполеона, романы и научные трактаты о Пушкине.

Есть и многочисленные более или менее удачные попытки наших писателей дать образ великого Сталина в поэзии, литературе, драматургии. Есть, наконец, богатейшие россыпи народного творчества. С предельной непосредственностью несет народ слова благодарности и любви самому дорогому на земле человеку, который привел страну к торжеству свободы, справедливости, счастья — к победе!

И опыт художников отдаленнейших эпох истории, и опыт выдающихся мастеров новейших времен и современности, и лучшие образцы народного творчества учат нас главному: предельной скупости внешних форм выражения, внутренней динамике образа, концентрации всех творческих усилий на главной задаче — выразить с наивысшей яркостью и глубиной то основное, что составляет сущность облика великого человека.

Ни перед кем из художников всех времен и народов не стояла задача

«КЛЯТВА». Постановка заслуженного деятеля искусств РСФСР народного артиста Грузинской ССР М. Чиаурели. Оператор заслуженный деятель искусств РСФСР Л. Косматов.

В роли И. В. Сталина артист М. Геловани.

«КЛЯТВА». Народная артистка РСФСР С. Гиацинтова в роли Варвары Петровой.

создать столь величественный образ, как перед нами — работниками искусств Страны Советов! Только мы являемся современниками величайшего человека, который проник пытливым взором в грядущие века, повернул по-новому течение жизни миллионов людей, стал творцом нового счастья на земле. Мы впервые узрели гения мира. Его имя Сталин.

И далеки от совершенства все наши попытки воспроизвести образ великого Сталина средствами самого синтетического из искусств — кино. То, что создано до сих пор на экране, — только черты этого великого образа.

❦

Наш фильм посвящен претворению в жизнь исторической клятвы товарища Сталина у гроба Ленина. В художественном и вместе с тем глубоко философском фильме надо было раскрыть насыщенную крупнейшими историческими событиями целую эпоху развития Советского государства — от скорбных дней смерти Владимира Ильича до величайшего торжества народа-победителя, до разгрома гитлеровской Германии.

Было ясно, что эта тема требует каких-то особых средств художественной выразительности, очень серьезного драматургического материала, особенно тесного творческого содружества режиссера и писателя. Соавторство с лауреатом Сталинской премии П. Павленко оказалось, к счастью, замечательным примером такого содружества.

П. Павленко прекрасно владеет мастерством глубоко и образно рисовать характеры, искусством строить диалог. Он умеет находить выразительные детали, раскрывающие духовный мир героев. Писатель проделал большую работу, связанную с созданием сценария фильма. Увлеченные одной мыслью, одной идеей, мы работали дружно, спаянно. Тщательно продумывали каждую сцену, каждый кадр, требовательно подходили к каждому образу, не раз отказываясь от уже найденных решений, если взамен их находили новые, как нам казалось, более совершенные. Эта, я бы сказал, творческая гармония не нарушалась в течение всего времени работы над фильмом.

Мы думали о том, каких людей показать вокруг товарища Сталина, чтобы в них, наших современниках, отражались чаяния и мечты всего нашего народа. Мы стремились к созданию простых и доходчивых образов, которые при решении этой темы стали бы действительно близкими и родными каждому нашему человеку. У нас возникали все новые и новые варианты, сюжеты, ибо тема «Клятвы», ее идея простираются на каждое явление в нашей стране, на каждого человека. Ибо вместе с товарищем Сталиным весь народ в нашей стране давал клятву Ленину.

После долгих поисков мы пришли к выводу, что показать жизнь нашей страны, раскрыть те нити, которые незримо связывают наш народ с товарищем Сталиным, показать гордость народа за своего любимого вождя можно на частном примере жизни простой рабочей семьи. И героем фильма стала семья сталинградского рабочего Петрова.

В образе русской рабочей матери — Варвары Михайловны, мастерски созданном народной артисткой С. Гиацинтовой, нам хотелось воплотить лучшие черты, свойственные русской женщине. Эта роль — первая работа в кино С. Гиацинтовой. Актриса работала с большим творческим увлечением над этой ролью и создала очень сильный по своей внутренней правде образ советской женщины, таким, каким он был задуман авторами фильма.

Большие трудности стояли перед артистом М. Геловани, которому выпала честь создать образ товарища Сталина.

Перед Геловани стояла задача воспроизвести на экране образ товарища Сталина уже не в отдельных эпизодах, как это бывало в других картинах, а создать единый строгий образ великого вождя, развивающийся на протяжении всего фильма. Артист должен был найти самое сложное — найти движение внутреннее и внешнее. Надо было угадать и воспроизвести все оттенки этого движения.

Много и настойчиво работал М. Геловани, стараясь достичь не только внешнего сходства, но воссоздать облик вождя так, чтобы миллионы зрителей почувствовали в нем своего родного Сталина.

В фильме мы хотели показать также глубокую братскую дружбу и единение народов нашего Советского Союза в образах друзей русской рабочей семьи — узбека Тургунбаева, грузина Георгия, украинского колхозника Баклана и кубанского казака Рузаева.

Съемки основных эпизодов велись в Горках, в Москве, в Сталинграде. Работали мы в суровые, морозные дни 1944 и 1945 годов в Горках. Еще не отгремела война, наша Красная Армия громила врага, а мы в глубоком тылу, в Подмосковье, снимали сцены прощания с Лениным народа, охваченного глубокой скорбью. Воссоздавалась обстановка январских дней 1924 года, над домом повисли траурные стяги. Приходили местные крестьяне, лично знавшие Ленина. Они рассказывали нам интересные детали траурных дней в Горках. Беседы с этими людьми помогали нашему коллективу почувствовать настроение народа в те дни и воссоздать прошлое жизненно правдиво.

С огромным волнением проходили съемки в Сталинграде, где все дышит величием нашей героической победы, твердостью и мужеством народа, не давшего фашистским полчищам овладеть городом. Здесь было снято много сцен, в которых показаны приезд товарища Сталина для определения территории, на которой будет строиться тракторный завод, эпизоды, связанные с жизнью семьи рабочего Петрова, участие этой семьи в обороне родного города.

Многие сцены фильма снимались в Кремле и его дворцах. Служащие Кремля рассказывали нам, сохраняя многие детали, о тех событиях, которые происходили в Кремле.

❦

Сейчас, когда закончен труд, полный творческого напряжения и исканий, мне трудно в небольшой статье рассказать о том, как находил коллектив решение того или иного эпизода, сцены, какие задачи ставились перед актером-исполнителем и как решались эти задачи, как находили мы способ использования всех средств кинематографии, чтобы в скупой внешней форме передать великое значение событий, воссоздаваемых на экране. Все это должно быть подвергнуто анализу критики, обобщено и сформулировано, чтобы стать достоянием всех работников искусств!

Нам трудно судить, заслужат ли благодарность грядущих поколений советские художники своими попытками воспроизвести в искусстве образ великого современника. Но мы знаем непременно: придет из недр народа настоящий большой художник, которому будет по плечу эта грандиозная задача. Придет потому, что его воспитает наше время, наше творческое горение; наши робкие предварительные попытки дадут ему пищу, послужат импульсами для создания совершенного полотна, подлинного шедевра, жемчужины мирового искусства. А эту работу все наши художники — скульпторы, мастера кисти, поэты, музыканты, драматурги, артисты и режиссеры должны вести не от случая к случаю, но непрестанно, изо дня в день, ибо это — одна из самых кардинальных задач современного искусства, ибо через монументальные полотна на эту тему мы сможем наиболее исчерпывающе, волнующе и глубоко рассказать человечеству о замечательных, ослепительно ярких, величественных днях эпохи великого Сталина! К этому стремились и мы, авторы «Клятвы» — фильма о великом вожде, о народе.

РОСТ ГЕРОЯ

И. ГРИНБЕРГ

«Я стремлюсь строить сценарий, исходя из максимальных драматических противоречий — столкновения большого события общественного значения (забастовки, стачки, войны, революции и т. д.) со сложнейшей противоречивой коллизией жизни персонажа, строить так, чтобы эти события, создавая поворотный момент, переломный этап в жизни персонажей, заставляли его «снять» старую линию жизнеотношений и обнаружить другое, новое качество».

Эти слова принадлежат автору лучших сценариев немого кино — Натану Зархи.

На первый взгляд в них содержится и поныне не постаревшая, сохранившая все свое значение и для наших дней формула соединения общественных судеб и судеб личных в один тесный драматический узел. Может показаться, что эта формула дает ключ к верному пониманию и «Чапаева» и других, за ним последовавших лучших советских фильмов.

Однако в действительности Чапаев и тем более Фурманов играют в течение исторических событий, изображенных в фильме, более активную роль, чем герои «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга».

Мать и Парень, сперва находящиеся в стороне от революционной борьбы, затем оказываются захваченными общим потоком народного движения, становятся его частицей. При этом они лишь следуют развороту событий, участвуя в них, но не направляя их; следуя исторической необходимости, но до конца не осознавая ее.

Как же отличается от них комиссар Дмитрий Фурманов из фильма Васильевых! Как отличаются от них и Максим (такой, каким он изображен в «Выборгской стороне»!), и Шахов, и Щорс, и герои историко-биографических фильмов. Это люди, в которых воплощен разум истории, — люди, осознавшие историческую необходимость, проникшиеся ею и находящие радость и удовлетворение в ее осуществлении.

Но рядом с образами большевиков—руководителей и воспитателей масс — в советских фильмах такое же важное и решающее место занимают образы руководимых и воспитуемых. Рядом с Фурмановым — Чапаев; рядом с Шаховым — Дубок, Кац, Колесников; рядом со Щорсом — Боженко; рядом с Максимом — Евдокия; рядом с секретарем райкома (в «Члене Правительства») — Александра Соколова; рядом с комиссаром (в «Мы из Кронштадта») — Артем Бушуев.

Можно ли сказать, что их судьбы развиваются так же, как развивались судьбы Матери и Парня—героя фильма «Конец Санкт-Петербурга»? И да и нет. «Чапаев» и «Мы из Кронштадта», «Чкалов» и «Член правительства» действительно показывают, как участие в революции и в социалистическом строительстве делает человека умнее, лучше, нравственнее, избавляет его от пережитков старого эксплоататорского общества, укрепляют в нем начала новой коммунистической морали.

Но перестройка эта оказывается возможной именно потому, что она опирается на скрытые в деятельности этих героев могучие творческие силы народных масс, их волю к борьбе за свободную и счастливую жизнь.

Вот, что писал Дмитрий Фурманов в своей книге о Чапаеве и о себе: «Чапаев теперь, как орел с завязанными глазами, сердце трепетное, кровь горяча, порывы чудесны и страстны, неукротимая воля, но... нет пути, он его ясно не знает, не представляет, не видит...

И Федор взялся хоть немножко осветить, помочь ему и вывести на дорогу...».

Эта тема «развязываемого орла», развязываемых сил народа определяет художественное содержание и «Чапаева», и «Выборгской стороны», и «Последней ночи», и «Мы из Кронштадта», и «Чкалова», и «Члена правительства», и «Щорса», и «Великого гражданина». Пробуждение миллионов индивидуальностей, впервые осознающих себя, свои возможности и перспективы,—вот тема этих фильмов.

Для того чтобы выразить эту тему — великий гуманистический смысл социалистической революции и повседневной практики большевизма — необходимо было изобразить людей, активно участвующих в борьбе за коммунизм, находящих в ней свою судьбу, свое счастье.

Важность этой задачи стала особенно ясной в годы социалистической реконструкции, когда новые огромные массы трудящихся умножили число сознательных строителей нового общества.

Тогда-то и появился «Чапаев», открывший новую полосу в развитии кинематографии.

За истекшие с той поры двенадцать лет о «Чапаеве» было много написано. Но, как это часто бывает, «секрет» порой видели не в основных, решающих чертах фильма, о которых здесь уже шла речь, а в необязательных, вторичных признаках.

Одним из таких признаков, не по истинной их стоимости подчеркиваемых, иные считали «монодраматичность». Так, утверждали, что советское кино должно работать над созданием своеобразных художественных монографий, выявляющих постепенное развитие и перестройку характера под воздействием событий.

В подтверждение своей правоты сторонники «монографической» киноДраматургии могли бы сослаться не только на «Чапаева», но и на «Трилогию о Максиме», и на «Депутата Балтики», и на «Щорса», и на «Великого гражданина», и на «Члена правительства», и на «Чкалова», и на «Секретаря райкома», и на такие историко-биографические фильмы, как «Яков Свердлов».

Но в ответ на этот перечень можно составить другой, в который вошли бы фильмы, также составляющие достижения советской кинематографии: работы Герасимова и Райзмана, «Мы из Кронштадта» и в особенности «Клятва». Во всех этих произведениях «героем» был не отдельный человек, а коллектив, показываемый не как абстракция, не как отвлеченное олицетворение государства, города, вооруженного отряда, а как живое и органическое соединение многих судеб, многих индивидуальностей, многих устремлений.

Кадр из фильма «Великий гражданин». Постановка заслуженного деятеля искусств РСФСР Ф. Эрмлера.

Что же касается названных ранее фильмов, в центре которых будто бы находится раскрытие о д н о й судьбы, то и их можно лишь с большой оговоркой назвать «монодраматическими». Образ Щорса был бы неполон не только без Боженко, но и без многочисленных командиров и бойцов, порой даже безыменных, Точно так же Шахов попросту не мог бы быть изображен без раскрытия его отношений с Дубком, Кацем, Колесниковым, без подробного и точного изображения его врагов—Карташова и Боровского.

И в «Великом гражданине», и в «Щорсе» человеческое окружение, в котором находится герой,—это ни в коем случае не «фон», подобный тому фону, который существовал в «Конце Санкт-Петербурга», противостоял парню и влиял на него. Трудно сближать в деталях эти столь разнящиеся по своим стилевым особенностям вещи, из которых одна создана по законам эпической поэзии, а вторая—по законам драмы, но надо сказать, что и в фильме Довженко, и в фильмах Эрмлера Щорсу и Шахову сопутствуют или противодействуют персонажи с а м о с т о я т е л ь н ы м и судьбами, с отчетливо вычерченными линиями поведения.

И еще одна очень важная особенность бросается в глаза—и Щорс, и Шахов, и герой историко-биографического фильма «Яков Свердлов», и Максим в «Возвращении» и в «Выборгской стороне», и даже профессор Полежаев—отнюдь не несут в себе темы перестройки в точном смысле слова, в каком она присутствовала в «Матери» и в «Конце Санкт-Петербурга». Характеры названных здесь героев отнюдь не подвергаются коренному и решительному изменению—не в этом логика их развития. Логика эта заключается в росте и укреплении уже существующих, заложенных в характерах качеств, в раскрытии уже определившихся и проявивших себя свойств и наклонностей, в преодолении внешних препятствий, стоящих на пути к цели, искомой героем.

Фурманов в «Чапаеве», Сазонов в «Комсомольске», Андрей в «Волочаевских днях», Михайлов в «Последней ночи» — образы особенного значения, особенного интереса. Это представители партии Ленина—Сталина, это большевики—организаторы масс, самые передовые люди эпохи, указывающие своим товарищам по борьбе путь к победе.

Фурманов, Андрей Сазонов, Михайлов воплощают идею произведения в наиболее чистой, совершенной форме. Они направляют, просвещают, сплачивают руководимых ими людей. Такова их роль в названных нами сейчас фильмах. Но далеко не всегда духовное, нравственное содержание этих образов соответствует их значению, их месту. Неверное понимание «обыкновенности» как заурядности и незначительности привело к неудачной трактовке Андрея в «Волочаевских днях». Та же нарочитая «сниженность», обесцвечивающая образ, отчетливо выступает и в облике Михайлова из «Последней ночи». Обаяние Андрея Сазонова («Комсомольск»), по сути дела создается актером Николаем Крючковым, не располагающим сколько-нибудь определенным драматургическим материалом. То же самое, хотя и в меньшей степени, относится и к комиссару в «Мы из Кронштадта». Комиссар говорит верные слова и совершает героические поступки, но эти отдельные черты не складываются в законченный и целостный образ. У него нет характера, нет, точнее говоря, внутреннего «я»—органического соединения принципов, наклонностей, взглядов, стремлений, а следовательно, и нет обаяния нравственной личности большевика, — обаяния, которое вскоре с такой силой и ясностью раскрылось в образе Петра Шахова.

Именно создание целостного образа большевика явилось чрезвычайно важной ступенью в росте героя советской кинематографии, в развитии советского киноискусства.

Невозможно изобразить сколько-нибудь серьезно и глубоко современную советскую жизнь без раскрытия того, что определяет ее развитие, что составляет ее смысл и содержание,—без раскрытия осмысленной, целеустремленной борьбы за коммунизм.

Этот процесс гигантского охвата и огромной глубины находит отражение в бесчисленном множестве фактов, в разнообразнейших судьбах и коллизиях, в событиях различного масштаба. Советский художник должен уметь находить и воплощать в искусстве сложнейшие и тончайшие связи, ведущие от одного явления к другому и объединяющие их всех в могучий, неодолимый процесс утверждения и роста социалистического общества.

Но при этом должно видеть, что наиболее чистое и глубокое выражение высоких идейных и моральных принципов, по которым живет и развивается советское общество, — это теория и практика большевиков. Здесь все монолитно—и цели и средства. Они неразложимы, собра-

ны воедино в неуклонном, мощном, одухотворенном стремлении. Здесь не только разум, но и сердце нашей жизни, нашей борьбы, нашего труда.

Карл Маркс указывал, что не только результат исследования, но и ведущий к нему путь должен быть истинным, и что исследование истины само должно быть истинно.

Большевизм—это истина, претворяемая в жизнь.

В первые годы своего существования советское киноискусство ограничивалось изображением «результатов исследования». Лишь за несколько лет до войны с фашизмом была решена важнейшая задача раскрытия «истинного пути к истинному результату исследования». Были созданы образы, которые воплощали не только задачи большевистской партии, но и конкретно жизненные черты людей, эти задачи решавших—людей, самый идейно-моральный облик которых был наглядным торжеством принципов коммунизма.

А. М. Горький в статье «О пьесах» писал: «Есть люди, у которых классовое, революционное самосознание уже переросло в эмоцию, в несокрушимую волю».

Эти-то люди и начали постепенно занимать в искусстве то место, которое они занимают в жизни.

Для раскрытия их нужны были новые драматургические принципы. Коллизия «перестройки» здесь не могла сохранить свое прежнее значение. Новые герои росли в борьбе, но это был именно рост—развитие уже свойственных им качеств и особенностей. Именно они—эти характерные идеи и нравственные черты большевизма—и должны были получить полное и исчерпывающее раскрытие в образах киноискусства, стать средством воспитания и предметом подражания новых поколений советских людей, вступающих в жизнь. Для этого следовало найти конфликты соответствующего значения и масштаба, которые были бы по плечу героям, позволили бы им до конца выразить себя, которые были бы действительно их природной стихией.

Чем сложнее содержание, тем более ясного и прозрачного образного раскрытия оно требует.

И успех—качественный, принципиальный успех, достигнутый в «Великом гражданине» драматургами и режиссером, в очень большой степени основан именно на этой прямоте и открытости изображения больших и сложных характеров, больших и сложных событий. Авторы здесь «шли прямо на предмет», они искали основы выразительности непосредственно в самой природе жизненных коллизий, определяющих тему, ими избранную.

По собственному признанию М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера, они стремились освободиться от традиционного понимания героя, который волей автора делается близким зрителю не своей общественной практикой, а не имеющей с ней ничего общего «личной жизнью». Они стремились преодолеть столь частое в искусстве несовпадение и несоответствие личной и общественной жизни героя.

И это удалось им. Удалось потому, что они увидели, каким образом раздвоение между личным и общественным, столь же характерное для капитализма, снимается в советской действительности.

Удалось потому, что, изучая биографию Кирова, они увидели, что политика, политическая борьба и есть личное дело—цель и смысл существования героя, содержание всех его мыслей, чувств и поступков.

Удалось, потому, что они почувствовали и передали обаяние новой человечности—одухотворенной, воинствующей, целеустремленной — по-новому богатой, по-новому сложной.

А. М. Горький писал о том, что сложность буржуазного искусства—«печальный и уродливый результат крайней раздробленности «души» бытовыми условиями мещанского общества, непрерывной мелочной борьбой за выгодное и спокойное место в жизни».

Сложность советского искусства качественно иная, ее основа—обилие, свежесть и монолитность чувств человека социалистического общества.

Характером такой сложности и обладает Петр Шахов—человек, живущий борьбой за социализм, неотделимый от этой борьбы, находящий в ней удовлетворение и счастье, умеющий распознавать истинный смысл, истинную моральную, идейную, общественную ценность любых, самых «незначительных» фактов.

Как он неотделим от социализма, так и социализм невозможен без таких людей, как он, сочетающих органическую преданность советской современности с высокой политической сознательностью, с высокой идейностью большевизма.

Шахов погружен в «текущие дела», он весь в повседневной хозяй-

Кадр из фильма «Чапаев». Сценарий и постановка заслуженных деятелей искусств РСФСР Г. и С. Васильевых.

ственной практике. Но каждая мелочь, каждая частность под лучом его анализа обнаруживает свое значение для будущего и настоящего нашего общества.

Он создает людей стойких, преданных, готовых к любым трудностям строителей социализма. В этой творческой его деятельности наилучшим образом сказывается благородный гуманизм большевистской партии. Здесь подлинное торжество человека нового типа — человека, воспитанного партией Ленина—Сталина в борьбе за победу идей коммунизма.

В «Великом гражданине» первенствовали методы драмы, в «Учителе»—повести, в «Выборгской стороне»—романа, в «Щорсе»—поэмы. Но в этих, как и в других фильмах, присутствовали элементы и других принципов киноповествования. В смещении и переосмыслении прежних жанровых признаков и приемов возникали новые способы раскрытия советского героя—подлинного героя эпохи войны и революции; создавался образ человека, переходящего из царства необходимости в царство свободы,—образ, вдохновляющий и воспитывающий поколения, которым суждено продолжать великую борьбу за счастье мира.

И наилучшим свидетельством успехов, достигнутых советской кинематографией, было появление фильмов о величайших людях нашего времени — Ленине и Сталине. Тема высокого долга перед народом, активной борьбы за перестройку жизни получает наиболее чистое и сильное выражение, раскрываясь в образах вождей — руководителей большевистской партии.

Советские фильмы военных лет—особая и большая тема. Скажем лишь, что здесь все лучшее, сделанное в эти годы, носит на себе ясный отпечаток завоеваний, достигнутых советским кино конца тридцатых годов.

В «Человеке № 217» резкость и острота сатирического, обличительного плаката соединена с точной психологической разработкой, с безжалостностью трезвого детального анализа. Объективность правдивого раскрытия действительности, позволяющая сильно и глубоко изображать высокие нравственные качества советского человека, здесь направлена на разоблачение врага. Не карикатура, не шарж, не высмеивание побочных, вторичных черт в облике фашизма, а удар по самому главному, решающему в его звериной «морали», по его подлой рабовладельческой психике,—вот цели фильма.

В «Зое» скупыми, лаконическими, до предела экономными средствами обнажена связь между героиней и народом. История страны встает в истории одной юной жизни. Эта страна воспитала Зою, сделала ее способной на подвиг, дала силы его совершить...

«Секретарь райкома» и «Она защищает родину» — фильмы, сделанные с расчетом на предельную доходчивость, предельную эмоциональность, обращающиеся к самым непосредственным, простейшим чувствам зрителя, и в то же время опирающиеся на те традиции в создании героического образа, которые были утверждены самыми серьезными и содержательными советскими фильмами,—традиции героев, вышедших из народа, неотделимых от народа, готовых отдать жизнь за народные интересы.

Сейчас, после разгрома немецкого и японского фашизма, после победоносного окончания войны военная тема долго еще будет предметом изображения в советском искусстве. И в ее раскрытии новое развитие и совершенствование получают лучшие традиции советской кинематографии.

«Наш народ ждет, чтобы советские писатели осмыслили и обобщили громадный опыт, который народ приобрел в Великой Отечественной войне, чтобы они изобразили и обобщили тот героизм, с которым народ сейчас работает над восстановлением народного хозяйства страны после изгнания врагов»,—говорит тов. Жданов в своем докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград».

«Советский народ, — говорит тов. Жданов,—предъявляет высокие требования к литераторам, хочет удовлетворения своих идейных и культурных запросов. Во время войны в силу обстановки мы не могли обеспечить этих насущных потребностей. Народ хочет осмыслить происходящие события. Его идейный и культурный уровень вырос. Он зачастую не удовлетворяется качеством тех произведений литературы и искусства, которые у нас появляются. Этого не поняли и не хотят понимать некоторые работники литературы, работники идеологического фронта».

Именно непонимание интересов советского зрителя повлекло за собой неудачу ряда фильмов о прошлом русского народа и о нашей современности. Эти фильмы нарушают лучшие традиции советской кинематографии, традиции, складывавшиеся годами в упорных поисках и ожидающих теперь развития и продолжения.

Мы ясно видим, как тема, начатая в фильме М. Ромма о Ленине и продолженная в «Чкалове», получила принципиально новое раскрытие в «Клятве». В тесном органическом слиянии развиваются образы вождя и народа, вождя и рядовых советских людей. Здесь выражаются сложнейшие и глубочайшие общественные связи, направляющие ход исторического процесса и составляющие его смысл и содержание. Они получают здесь предельно рельефное и завершенное выражение.

В «Клятве» жизнь вождя и жизнь народа показаны в нераздельном единстве. Мы видим, как разум истории находит выражение в уме и чувстве рядовых работников советской страны, как вождь народа и люди народа решают задачи всемирного значения, как великая клятва становится великой реальностью, как прекрасная идея получает прекрасное жизненное воплощение. В трудах и борьбе советские люди созидают свое настоящее и будущее, ни на мгновение не прекращая своего движения к коммунизму, созревая и вырастая в этой борьбе.

Точно так же в «Великом переломе» мы узнаем развитие принципов, ранее осуществленных в «Великом гражданине», принципов подлинно драматического кино, где все мотивы сконцентрированы и двинуты в одном направлении, где собранные целостные характеры до конца обнаруживают себя в общенародном деле, где дело героя является его подлинной, природной стихией. В «Великом переломе» перед нами полководец сталинской выучки, умеющий руководить событиями, понимать их смысл и этим обеспечивать победу. Это также характер, владеющий обстоятельствами,—человек, нашедший свободу в борьбе за осуществление исторических закономерностей.

И здесь перед нами личность, которая раскрывается до конца в своей деятельности, личность, реализующая все свои возможности и способности в активном и осмысленном труде. Мысли и действие здесь неразделимы, так же как и неразделимы герой и окружающие его люди, не только выполняющие его волю, но вкладывающие в осуществление приказа всю силу своих собственных сердец и умов. Перед нами не герой и толпа, а группа героев, различными путями в меру своих сил и способностей борющихся за достижение одной и той же цели. Они берут друг у друга лучшее; они воспитывают друг друга, и этот процесс все расширяется и охватывает новые судьбы.

В наши дни, когда процессы мирового значения тесно и непосредственно связаны с жизнью каждого человека, когда личность чувствует всем своим существом дыхание истории, проблема органического соединения индивидуальных судеб с судьбами историческими, народными, стала основной проблемой искусства. Но только с советских, социалистических позиций возможно верное решение этой темы.

Образы героев действительности создают новых героев искусства. Героические деяния нашего народа требуют героических образов.

Советское киноискусство имеет свое славное прошлое.

И это прошлое должно помочь советской кинематографии в ее грядущих исканиях и трудах.

„АДМИРАЛ НАХИМОВ“

Р. ЮРЕНЕВ

Советский биографический фильм завоевал мировое признание. Поучительная жизнь, прогрессивная общественная деятельность замечательных людей прошлого нашей страны и нашей современности, положенные в основу правдивого реалистического произведения искусства, становятся достоянием миллионов зрителей, объектом восторженного изучения и творческого подражания. В этом огромное идейно-художественное и политико-воспитательное значение биографических фильмов.

Биографический жанр в кино, являясь порождением стиля социалистического реализма, результатом невиданного расцвета человеческой личности в условиях социалистического общества, имеет в нашем искусстве свои плодотворные традиции, восходящие к «Чапаеву», имеет ряд первоклассных фильмов, художественное и общественно-политическое значение которых общеизвестно, но, к сожалению, недостаточно исследовано нашей критикой. Еще меньше исследованы законы построения биографического фильма.

Жизнь исторического лица, интерес к которому у потомства настолько велик, что требует воплощения этой жизни средствами искусства, всегда многогранна, сложна и настолько насыщена поучительными событиями, что никогда не укладывается в рамки одного, даже многосерийного фильма.

Нужно очень строго отбирать материал.

Принцип этого отбора состоит в том, что в основу драматического сюжета должно лечь центральное событие жизни героя, событие, к которому стремилась вся его жизненная деятельность, все его помыслы и усилия, все его чаяния и мечты, словом, жизненный подвиг героя

Только такое центральное событие, подвиг способны с достаточной полнотой раскрыть сущность характера замечательного человека, то есть сделать фильм о нем достаточно правдивым и полным.

Вспомним, что образ Александра Невского был раскрыт С. Эйзенштейном через грозные события Ледового побоища, Суворов был показан В. Пудовкиным в боях под Варшавой и при переходе через Сен-Готардский перевал. Кутузов был показан В. Петровым именно в 1812 году, в центре величественных событий Отечественной войны с Наполеоном. Наконец, лучшие фильмы о Владимире Ильиче Ленине — «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» — наиболее полно и всесторонне рисуют образ великого вождя пролетариата потому, что в основе этих фильмов лежат события, к которым была устремлена вся жизненная деятельность Ленина: Великая Октябрьская Социалистическая революция и строительство государства нового социалистического типа.

И, наоборот, если припомнить по заслугам забытый фильм о Пушкине «Путешествие в Арзрум», станет ясно, что попытка характеризовать великого русского поэта на материале малозначительного, случайного эпизода из его биографии была несостоятельной. Фильм не давал представления о гениальном поэте и провалился.

Ошибки авторов в определении наиболее значительного периода в жизни своего героя всегда влекли за собой ошибки в изображении характера самого героя, что и решило неуспех фильма.

Еще более досадны ошибки тех авторов, которые, правильно выбрав период жизни своего героя, отрывают его от основных исторических событий, обусловивших жизнь героя, стараются построить драматический конфликт не на основных событиях, а на побочных ситуациях, зачастую измышленных ими самими.

Прославленный русский флотоводец адмирал Павел Степанович Нахимов вошел в золотую когорту замечательных русских людей, чьи заслуги перед народом далеко преступают границы его эпохи. Судьба героя Синопа и Наварина, отдавшего жизнь за честь своей родины на бастионе осажденного Севастополя, — материал для величественной трагедии. Образ простого, умного, честного и храброго русского человека, чьим именем назван один из наших боевых орденов, и посейчас живет на флоте как пример, как символ доблести, самоотверженности, служения Родине. Великая морская держава — Советский Союз свято хранит память о герое, продолжает его традиции, чтит его помыслы и дела.

Русская история сохранила достоверные документы и характерные подробности о боевой деятельности адмирала. Плавания на бриге «Феникс», фрегате «Крейсер», участие в Наваринском сражении, командование «Наварином», «Палладой», «Силистрией», десант в Анакрии, Синопская победа, оборона Севастополя — все этапы морской службы Нахимова детально исследованы и неоднократно описаны. Но о личной жизни Павла Степановича нет почти никаких сведений. Даже хорошего портрета не осталось, если не считать небольшой фигуры в профиль, набросанной художником Тиммом. Академик Е. В. Тарле объясняет это обстоятельство так: «Морская служба была для Нахимова не важнейшим делом жизни..., а единственным делом, иначе говоря: никакой жизни, помимо морской службы, он не знал и знать не хотел и просто отказывался признавать для себя возможность существования не на военном корабле или не в военном порту. За недосугом и за слишком большой поглощенностью морскими интересами он забыл влюбиться, забыл жениться. Он был фанатиком морского дела...» *).

Такой характер героя поставил авторов фильма «Адмирал Нахимов» — сценариста И. Луковского, режиссера В. Пудовкина и исполнителя главной роли артиста А. Дикого в особое, на первый взгляд весьма невыгодное положение. Привычные методы кинематографической характеристики героя при помощи остро подмеченных индивидуальных черт, особенностей поведения в быту, забавных, трогательных, только герою присущих деталей, то есть все то, что делает характер «живым», «дает актеру за что заце-

---

*) Академик Е. В. Тарле. Крымская война, изд. Академии наук СССР, 1944 г., т. I, стр. 308.

питься», — все это отрицалось самим существом нахимовского характера. Но, отрицая проторенные пути, образ героического флотоводца открывал перед художниками другие, несравненно более богатые и интересные возможности.

Биография П. С. Нахимова дает наредкость полноценный материал для построения драматического сюжета. Основные наиболее яркие и значительные события в жизни русского адмирала произошли в течение двух лет (24 сентября 1853 г. — 30 июня 1855 г.) и явились центральными событиями русско-турецкой войны этого времени. Блестяще выполненный 24 сентября 1853 года десант в Анакрии упрочил репутацию Нахимова как флотоводца беспримерного мастерства и смелости и поставил Турцию перед необходимостью или посчитаться с русскими интересами на Черном море или же воевать. 18 ноября того же года Нахимов разгромил мощный турецкий флот в Синопской бухте, высадил десант, занял турецкую крепость и взял в плен командование турецкого флота, чем стяжал себе мировую известность и заставил насторожиться всю Европу, ватрепетать перед силой русского оружия.

Энергичный проект Нахимова — овладеть Дарданеллами и тем закрепить результаты Синопской победы — не встретил поддержки у Меншикова и Николая I. Инициатива была утрачена. Англия и Франция коварно, без объявления войны напали на нас. Соединенный англо-франко-турецкий флот 1 сентября 1854 года вошел в Черное море, приблизился к нашим берегам. Свершился трагический перелом в судьбе войны и в личной судьбе ее героя. Чтобы преградить врагу доступ в Севастопольскую бухту, Нахимов был вынужден затопить свои боевые корабли, на которых прошла его жизнь и пришла к нему слава, и вместе со своими матросами оборонять родной Севастополь. Бездарность Меншикова, Горчакова, Остен-Сакена, растерянность Николая I, воровство, расхлябанность, предательство, царившие в армии, обрекли Севастополь. Душой обороны был Нахимов. Он решил не сдаваться и умереть за родной город. Его смерть — 30 июня 1855 года повлекла поражение. Но это поражение, принесшее позор бездарным царедворцам и всей гнилой системе тогдашнего верховного командования, принесло бессмертную славу русским матросам и солдатам, передовым русским офицерам и генералам, первым среди которых был Нахимов. Побежденные прославились больше победителей.

В этом простом и кратком перечислении исторических событий, следовавших одно за другим с истинно драматической закономерностью, не трудно увидеть законченный, стройный динамический трагедийный сюжет. Большой международный конфликт обострен в этом сюжете личным конфликтом Нахимова и Меншикова, лежащим в той же плоскости больших, международных, а не личных интересов. Трагедийно развитие войны, трагедийна судьба Нахимова, его цельный, волевой, могучий, прямой и чистый характер, трагедийна развязка — гибель Нахимова. И разве бессмертная слава героя, вплетенная в бессмертную славу его непобедимого народа, это не катарсис классических трагедий, не сцена очищения, не победа жизненного начала, высокий оптимистический вывод подлинной высокой трагедии?

Сценарий Игоря Луковского (выпущенный отдельной книжкой, Госкиноиздат, 1944 г.) охватывает все перечисленные мною события. Он начинается надписью: «В сентябре 1853 года, накануне войны с Турцией, черноморская эскадра вице-адмирала Нахимова произвела высадку десанта на побережье Кавказа. Трудная операция прошла блестяще и нахимовские корабли в штормовую погоду возвращались в родной Севастополь».

Операция в Анакрии выносится как бы за скобки сценария, что вполне допустимо. Действие начинается сразу же после нее и мы вправе ожидать быстрой и энергичной завязки: подготовки к Синопскому бою, затем изображение самого сражения и следовавших за ним героических событий.

Но нет, действие разворачивается неспешно, эпизод следует за эпизодом и только в пятой части сценария (который разделен на шесть частей) дело доходит, наконец, до Синопской битвы. Этому событию отведена половина пятой части, занятие русскими крепости Синоп опущено, вместо него идет еще несколько бытовых эпизодов, сцена в Версале, где Наполеон III грозится расплатиться с русскими за Синоп, и, наконец, в шестую, последнюю часть сценария автором втиснуты приход вражеских судов в русские воды, потопление Нахимовым своей эскадры и... вся севастопольская страда, включая и гибель Нахимова, и его похороны, и концовка: «сверкающая рубиново-золотая звезда — орден Нахимова первой степени».

Стройная драматургическая композиция, которую с такой настойчивостью диктовала автору сама история и сам образ великого флотоводца, в сценарии И. Луковского деформирована, смещена, втиснута в полторы части, отчего пропали и драматизм и логика, а представление о значительнейших исторических событиях до крайности обеднено, если не искажено совершенно.

Какие же происшествия предпочел И. Луковский захватывающим историческим событиям, чем заполнил он три четверти своего сценария?

На протяжении первых четырех частей сценария И. Луковский чрезвычайно добросовестно и кропотливо старается характеризовать своего героя, раскрыть черты его образа во взаимоотношениях и главным образом в разговорах с разными людьми: с князем Меншиковым, адмиралом Корниловым, отставными капитанами, флотскими офицерами, матросами, жителями Севастополя, солдатами. Нанизывая один эпизод на другой, он силится в каждом новом эпизоде придать Нахимову новые и новые черты, рассмотреть характер под новым ракурсом.

В сцене бури Нахимов лихой капитан. При подходе к Севастополю он изъявляет свои чувства к милому городу; он патриот родины, города, моря. В разговоре с лейтенантом Бурунovым он строгий начальник, подметивший и плохо подогнанный воротничок и хорошо выполненную выгрузку артиллерии. В шутливой беседе с канонирами он обожаемый командир, отец. В собеседовании со старыми капитанами он стратег (план захвата Дарданелл) и трезвенник (в чай рому не надо!) и добрый товарищ. В любовных перипетиях Бурунова и Тани он мягкий, чуткий, сердечный чудак. Расстраивая дуэль Бурунова с Андронниковым, он показывается, как хранитель лучших традиций флота, умный, передовой, справедливый офицер. В споре с Меншиковым он снова патриот, снова стратег, храбрый воин, плохой царедворец. Перечень и так затянулся, но он стал бы вдвое длиннее, если бы была надобность перечислить все «смысловые нагрузки» эпизодов, монотонно следующих один за другим.

Чтобы придать этим эпизодам видимость драматичности, автор протягивает сквозь них нити любовной интриги и несостоявшейся дуэли двух офицеров. Обе эти линии, понятно, никакого отношения ни к Нахимову, ни к войне не имеют. Выполнены они бесцветно, банально. К слову сказать: неужели любовные ситуации так непререкаемо обязательны для кино? Даже в фильме о Нахимове, который «забыл влюбиться?»

Нет, дело не в обязательности любви, а в желании сценариста чем-то спаять рассыпающиеся эпизоды, несущие в себе по одной-две черты характера основного героя.

К чему же привел такой экстенсивный метод, метод количественного накапливания черт характера, выраженных преимущественно не драматическим, а риторическим путем? К тому, что центральный образ получился бледным и расплывчатым, несмотря на неоднократные заявления всех персонажей, что Нахимов — краса и гордость флота, душа обороны

Севастополя (что всему миру и без сценария было отлично известно); легендарный герой вышел в сценарии добрым, ворчливым, чудаковатым стариком.

Режиссер В. Пудовкин совершил ошибку, согласившись ставить столь слабый сценарий. В процессе постановки он пытался несколько исправить недостатки произведения И. Луковского. Сценарий был сокращен. Эпизод с дуэлью заменен другой ситуацией, более локальной для севастопольских времен, но не менее банальной: Бурунов, любимый и любящий жених Тани, получает тяжелые увечья при Синопе и сомневается в крепости любви и в верности своей невесты. Нахимов везет девушку на извозчике к раненому в лазарет, где происходит объяснение. Снова Нахимову приписываются поступки, достойные доброго дядюшки, а не боевого адмирала.

Отчаявшись, повидимому, в возможности «изменения» сценария на ходу, Пудовкин пытался строить фильм как бы «вне» или «над» сценарием. Морские эпизоды, занимавшие у Луковского полстраницы, были развернуты Пудовкиным в большие сцены, сделанные с большим темпераментом и мастерством.

Огромные валы перекатываются через шаткую палубу корабля, беспомощно повисающего над вспененными пропастями. Матросы еле стоят на ногах от ветра, от усталости и от страха. И все же они борются. Тяжелый, нечеловеческий труд. Минуты смертельной опасности. Маленькая фигура Нахимова на капитанском мостике. Но все кадры смонтированы и построены так, что именно она в центре внимания. Стремительный и стройный монтаж — как валы. Причудливая, смелая композиция кадров на взлетающей и низвергающейся палубе. В музыке — ветер, буря. Сквозь грохот волн и вой ветра доносится раз-другой сухая, краткая команда адмирала. И полуживые люди выполняют ее. Они верят своему командиру, и он выручает их из беды... В этой сцене образ Нахимова получал на какой-то момент поэтическую силу, достойную образа героя, но эта сила пропадала в следующих серых эпизодах. Превосходные съемки оператора А. Головни и волнующая симфоническая музыка композитора Н. Крюкова помогли режиссеру создать несколько поистине величественных сцен.

Но искусства монтажа, волнующей музыки, изысканных ракурсов недостаточно ни для создания биографического образа, ни для создания исторически правдивой картины.

Эпизод Синопской битвы был разработан Пудовкиным по сравнению со сценарием гораздо подробнее и художественнее. Но исторического завершения морского боя — взятия Синопской крепости и пленения Османа-паши Пудовкин не снял, поэтому и хорошие съемки морского сражения проигрывали, казались недостаточно значительными.

Развивая боевые эпизоды, в которых мог раскрыться образ Нахимова, Пудовкин развивал и совершенно ненужные, ничего не говорящие о знаменитом адмирале сценки. Так, с большим увлечением режиссер показывал бал у Меншикова, смаковал тонные кадрили и лихие мазурки, пользуясь тем, что Нахимов... проходил через танцовальный зал в кабинет к Меншикову.

Если ветер, раздувающий паруса фрегатов, может быть назван стихией Нахимова, то ветер от развевающихся дамских юбок не помог Пудовкину создать правдивый образ боевого адмирала.

Низкое качество сценария и легкомысленная разностильность режиссерской работы поставили в весьма тяжелое положение Алексея Дикого, исполнителя роли Нахимова. Столкнувшись с неблагодарным драматургическим материалом, он пытался преодолеть его, найти в каждой реплике, в каждом жесте черты значительности, даже величия. Естественно, перегружая каждое слово своей роли смысловым подтекстом, актер рисковал сделать образ чересчур рационалистичным, сухим. Актер и это учел, постарался и этого избежать, призвав на помощь свою поистине артистическую технику. Реплики А. Дикий произносит легко, как бы кончиками губ, и вместе с тем удивительно точно и внятно. Интонации разнообразны. Жест скупой, всегда оправданный смыслом происходящего, законченный, мягкий и выразительный.

Благодаря таланту и мастерству актера образ Нахимова приобрел и значительность и силу, но снова «но» — Нахимов представал в фильме не таким, каким мы привыкли представлять себе адмирала по историческим документам, монографиям и художественной литературе. Вместо простоты, прямоты, доброты в сочетании со строгостью, резкости и отваги — тонкость, глубокая обдуманность слов и поступков, сдержанность, суховатость, ирония. Вспомним, таким же точно сыграл А. Дикий М. И. Голенищева-Кутузова в фильме В. Петрова. И тогда мы были побеждены артистом. Старый фельдмаршал был действительно таков: тонкий, сдержанный, осторожный, ироничный — «старая лиса», как назвал его всерцах Наполеон. Но совсем иным был Нахимов.

Чтобы мое суждение не показалось необоснованным, постараемся разобраться в такой интерпретации роли Нахимова Диким. Основное не в том, что внешне Дикий несхож с Нахимовым, — тот был выше, суше, подобраннее. И даже не в том, что внешность Дикого и его манера игры говорят о чем угодно, только не о простоте, прямоте, резкости. Основное — в драматургии. Сценарист скомкал большие, потрясающие события, в горниле которых мог засиять яркий, самобытный, героический характер, и отдал предпочтение событиям незначительным, быту, который не может

«АДМИРАЛ НАХИМОВ». Постановка заслуженного деятеля искусств РСФСР В. Пудовкина. Операторы заслуженный деятель искусств А. Головня и Т. Лобова. Заслуженный артист РСФСР А. Дикий в роли адмирала Нахимова и артист Е. Самойлов в роли лейтенанта Бурунова.

выявить крупный характер великого человека. Актер тщетно старался наполнить эти малые события большим, многозначительным содержанием, играя в основном на подтексте, так как текст был беден. Зритель не может ощутить значительности происходящих на экране бытовых сцен, но он хочет верить актеру, он обязан верить, так как актер играет Нахимова, человека, прославленного в веках. И получается простая вещь: Нахимов видит в каждой сцене что-то, чего не видит зритель, он как бы себе на уме, видит на три аршина в землю, чего-то не договаривает, что-то подразумевает, что-то ощущает большое во всех мелочах — умный, замкнутый, хитрый. Прямоты не сыграешь в подтексте; резкости — плавным, обдуманным жестом; простоты — филигранным произношением каждого слова.

Так или иначе, фильм был закончен, состоялось несколько просмотров...

В постановлении ЦК ВКП(б) о фильме «Большая жизнь» от 4 сентября 1946 года была дана резкая оценка и фильму Пудовкина:

«...кинорежиссер В. Пудовкин взялся ставить фильм о Нахимове, но не изучил деталей дела и исказил историческую правду. Получился фильм не о Нахимове, а о балах и танцах с эпизодами из жизни Нахимова. В результате из фильма выпали такие важные исторические факты, что русские были в Синопе и что в Синопском бою была взята в плен целая группа турецких адмиралов во главе с командующим» *.

*). Газета «Культура и жизнь» № 8 от 10 сентября 1946 г.

В постановлении ЦК ВКП(б) ясно и точно указан основной порок фильма: извращение исторической правды и героического образа Нахимова из-за несостоятельной попытки характеризовать героя в маловажных и вымышленных эпизодах вместо крупных исторических событий.

В. Пудовкин и весь его коллектив по-большевистски восприняли суровую и нелицеприятную критику и приступили к исправлению фильма. В первую очередь нужно было отказаться от всех ненужных и бледных эпизодов, составляющих «сюжет» фильма: любовных похождений Бурунова, гуляний, балов. Все это было безжалостно выброшено, как говорится, за борт.

Освобожденная от обывательской шелухи, драматическая коллизия жизни Нахимова продиктовала следующий событийный ряд: тяжелый, но прекрасный труд моряка, блистательная победа в Синопе, — недальновидная и трусливая политика Меншикова, допустившего приход англо-франко-турецкой эскадры в Черное море, потопление Черноморского флота у входа в Севастопольскую бухту, героическая оборона Севастополя. Сюжет, как я уже говорил, стройный и драматичный. Режиссеру надлежало воплотить его в фильме.

Я уже говорил об удачном начале: показ тяжелого труда моряков во время бури и преподнесение образа Нахимова в романтическом ореоле блестящего флотоводческого мастерства. Второй вариант фильма построен В. Пудовкиным в этом плане. На фоне больших и величественных событий образ героя и патриота приобрел надлежащие очертания.

С большой изобретательностью и подлинным темпераментом сделана режиссером центральная часть фильма — Синопская битва. Кинематограф знает примеры замечательной постановки морских боев. По мастерству исполнения, по стройности ритма, по силе Синопский бой Пудовкина далеко превосходит морские бои, даже столь удачные, как в «Морском Ястребе» и в «Леди Гамильтон».

Турецкие адмиралы не сомневаются в победе. Они готовят русским ловушку. Хитроумные английские «наблюдатели» ждут разгрома адмирала Нахимова. Но энергичен и прост план адмирала. Он построен на внезапности, рассчитан на отвагу и мастерство командиров и матросов. И вот появились в Синопской бухте стройные колонны белокрылой русской эскадры. Нахимова не смущает подавляющее большинство турецких судов, подкрепленных еще и береговыми батареями крепости. Жестокий, сокрушительный огонь с обеих сторон. Четкие, как на параде, маневры русских. Огонь. Ядра пробивают борты, с треском ломают снасти. Возникают пожары, ухают взрывы. Нарастает и нарастает темп боя... И снова тяжелый бранный труд матросов. Их беззаветная храбрость, исполнительность, преданность, инициатива. Их русская сила, неборимая, ни усталостью, ни огнем. И снова фигура адмирала на капитанском мостике: в центре внимания, в сердце боя. Опять к нему устремлены помыслы и надежды матросов, опять он с ними и опять он побеждает.

Горят турецкие корабли. Русские высаживают десант и занимают крепость. Они храбры, дисциплинированы и милосердны. Покинутый своими английскими «друзьями», Осман-паша сдается на милость победителей.

Хорошо сделана сцена совещания в штабе, когда русское командование благодаря нерешительности Николая 1 и Меншикова было поставлено перед фактом прихода в Черное море эскадры англичан и французов, коварно, без объявления войны напавших на Россию. Получен приказ: потопить суда у входа в Севастопольскую бухту. Многие командиры возмущены. Они предлагают выйти навстречу противнику и с честью погибнуть в открытом бою. Нахимов не меньше своих седых капитанов любит флот. Но он видит дальше этих честных и храбрых людей. Погибнуть просто — сложнее бороться, защищать родной Севастополь. И Нахимов излагает свой план обороны при помощи матросов и артиллерии, снятой с кораблей.

Когда тихо с приспущенными флагами уходят под воду красавцы корабли, по лицу Нахимова текут обильные слезы большого горя, глубокой обиды, но он полон решимости продолжать борьбу.

«АДМИРАЛ НАХИМОВ». Народный артист СССР Р. Симонов в роли турецкого адмирала.

Оборона Севастополя решена Пудовкиным в нескольких превосходно снятых сценах. Беспримерен героизм защитников города. Под разрушительным обстрелом, без продовольствия и боеприпасов сражаются русские люди. Они отбивают стремительные атаки противника, переходят в контратаки, забирают пленных. И всюду впереди, в самых опасных местах, в самые трудные минуты — Нахимов.

Интересно, что во втором варианте фильма Нахимов меньше находится в кадре, меньше говорит. Но как несравненно вырос его образ! Адмирал показан не на прогулках и балах, а в огне сражений, в штабе, на капитанском мостике и на бруствере Малахова кургана. Вокруг него свершаются большие исторические события и он играет в них большую и важную роль. И поэтому образ Нахимова становится возвышенным, живым и правдивым.

В новых сценах, снятых для второго варианта, Алексей Дикий проще, мужественнее и сильнее играет свою роль. Актеру не приходится искать многозначительности в мелочах, значительности событий, стремительный темп боев заставляет его быть проще, энергичнее, резче. И именно здесь актер находит ключ к раскрытию характера.

Р. Н. Симонов нарисовал образ турецкого адмирала Осман-паши простыми, но яркими красками. Честолюбие, самоуверенность и некоторая наивность — вот основные качества турка. Он по-детски радуется, что русские корабли подходят к зоне обстрела его береговых батарей. Он доверчиво слушается во всем своих английских советников. Но когда русское военное искусство побороло и огонь турецкой артиллерии и хитроумные планы англичан, он находит в себе мужество оценить доблесть и милосердие своих победителей и послать проклятие «советникам», удравшим в тяжелую минуту.

В. И. Пудовкин создал образ князя Меншикова, можно сказать, двумятремя взглядами. Хитрый царедворец, циничный и умный, Меншиков отлично понимает правоту Нахимова, отлично видит его военный талант, его непререкаемый авторитет, завоеванный в боях и трудных морских походах. Но личный авторитет, спасительная гордыня дороже ему интересов русского государства и народа, которого он не знает и боится. Поэтому столько ненависти во взгляде, которым он провожает Нахимова, приходившего докладывать свой стратегический план.

Необходимо отметить актеров П. Гайдебурова и А. Оленина, мастерски, «концертно» сыгравших сцену ссоры Раглана и Полисье — английского и французского генералов, удрученных героизмом русских, обороняющих Севастополь. Запоминается Л. Князев, сыгравший матроса Кошку, искусного наводчика, взорвавшего флагманский фрегат Османа-паши и проявившего чудеса храбрости при контратаке русских матросов на Малаховом кургане.

«АДМИРАЛ НАХИМОВ». Заслуженный артист РСФСР А. Дикий в роли адмирала Нахимова.

Необходимо отметить высокую изобразительную культуру фильма. Оператор А. Головня дал прекрасные образцы массовых натурных съемок и исключительно выразительные портреты. Мастерство, с которым оператор умеет подчеркнуть психологическое состояние героя на его крупном плане и найти выразительную композицию кадра и характерный ракурс общих и средних планов, всегда исходя из идейно-тематического содержания снимаемой сцены, достойно специальной статьи.

Режиссер В. Пудовкин показал непревзойденные образцы энергичного, осмысленного и ритмического монтажа. Пудовкин и Головня возродили в «Адмирале Нахимове» ту высокую культуру монтажа и операторского искусства, которая доставила советскому кино мировую славу еще в «немом» периоде и которую начали забывать наши режиссеры и операторы в последние годы.

Я нахожу, что и второй вариант фильма «Адмирал Нахимов» не свободен от недостатков. Но не будем на них останавливаться. Основное — драматическая концепция фильма стала исторически значительной и правдивой.

Фильм «Адмирал Нахимов» будут смотреть с волнением и интересом миллионы зрителей у нас и за рубежом. Фильм явится впечатляющим уроком доблести и геройства для молодых поколений советских солдат и матросов.

Моя центральная мысль о том, что решить биографический образ замечательного человека можно лишь на основных событиях его биографии, смело оперируя значительными историческими событиями, не отклоняясь на путь мелочных поисков забавных и оригинальных эпизодиков, подтверждается «драматической» судьбой фильма о Нахимове и сравнением сценария и двух вариантов фильма.

Нужно помнить замечательные слова Энгельса из письма к Лассалю о том, что «...главные действующие лица... представляют определенные классы и направления, а стало быть и определенные идеи своего времени, и почерпают мотивы своих поступков не в мелочных индивидуальных вожделениях, а в том историческом течении, которое является их носителем» *).

Создавая образы великих исторических деятелей, надо стремиться с возможной полнотой и предельной правдой изображать исторические события, выявившие героя и социальную среду, воспитавшую его. Тогда образ героя будет поучительным и правдивым.

---

*) «Маркс и Энгельс об искусстве». Москва, 1933 г., стр. 57.

ОБ ИСКУССТВЕ ОПЕРАТОРА

А. ГОЛОВНЯ

Когда в заключительных кадрах фильма «Клятва» артист Геловани в образе И. В. Сталина спокойной и уверенной походкой проходит по парадному залу Кремлевского дворца, зритель видит эту сцену глазами оператора, снимавшего ее. Сцена воспринимается им как завершение эпического рассказа о великой эпохе, о великом человеке.

Зрительно-живописное и сюжетно-образное воплощены здесь в единую форму кинематографической композиции.

Изобразительная композиция кадра, сумма живописных приемов, с помощью которых создано внешнее его выражение, целиком вытекает из сюжетной его функции, из того содержания, которое органически воплощается в данной форме.

Кинематограф — искусство великой конкретности. Если литература обнажает мысль и чувства, то она бессильна создать реально видимое; если живопись «показывает», то мысль и характер — то, что близко и доступно литературе, — здесь выступают только во внешней своей оболочке и додумываются каждым в меру его способности к логическому мышлению и силе его воображения.

Кинематографический образ богат свойствами образа как литературного, так и живописного или графического.

Артист Геловани прошел по залу, но тысячи людей видят лицо вождя в момент триумфа и победы. Они видели его горе и его веру, его труд и его заботу, они вправе увидеть его радость.

Кинематограф подарил советскому народу реалистический образ человека, чьей мудрости и воле доверил этот народ свою жизнь и славу в дни труда и войны.

Советская мать, опаленная пламенем героического Сталинграда, вошла в сверкающий зал Кремля. Философская идея огромной силы — идея единения вождя и народа — выражена в живом действии актеров, воплощена в зрительно видимых образах.

Подлинность показываемого материала и поэтически философская обобщенность образов характеризовали и «Мать» и «Чапаева».

Художники «Клятвы», работая над материалами современной истории, рассказали эту историю, как поэму, и показали, как правду.

В «Матери» с экрана тянуло дымом фабричных окраин, перед зрителем проходили типы, порожденные уродством социального строя, и светлые образы, созданные горьковской верой в великий народ. Фабричные окраины «Матери» зрители «узнавали» и в Сормове, и в Калинине, и в Иванове, говоря: «это было у нас, в нашем городе».

Никогда на протяжении всей своей истории человечество не строило свою жизнь, основываясь на такой высокой и благородной идее, как та, которая руководит советскими людьми, и никогда человечество не достигало столь грандиозных результатов.

Поэтому, когда художник, наш советский художник, ведет рассказ, не сравнения и метафоры, не эпитеты и гиперболы рождают ощущение поэзии и легенды, а правда. Да, наша правда, правда довоенных пятилеток, правда освободительных боев против озверелого врага, правда колхозных полей и невиданного по размеру строительства новой пятилетки, правда жизни и труда советских людей — от рядового бойца, рабочего колхозника до вождя страны и ее народов. Это — подлинный пафос, не нуждающийся в поэтизации и украшениях, в дополнительных ассоциациях, которые поднимали бы его.

Урал. Донбасс. Поля Украины. Бескрайние просторы заволжских степей. Нефтяные промыслы Азербайджана. Хлопковые поля Туркмении. Столько рождается вокруг этих мест ассоциаций и представлений, столько живых эмоций будят они, что поэтическая сила конкретного, почти документального строгого рассказа сильнее любых поэтических излияний по поводу «просторов родины чудесной».

Не каждый советский художник знает это и понимает.

Есть люди, для которых круг «художественных» образов ограничен привычной лексикой эпитетов и сравнений. Естественно, что, пытаясь втиснуть все многообразие нашей жизни в эти привычные рамки и не замечая того, насколько в результате изменений, происшедших в нашей жизни, изменились и обновились и художественно-поэтические категории, они в конце концов заходят в тупик.

Мы, кинематографисты, знаем, что наше искусство — любимое искусство советского народа. Зритель, смотря наши фильмы, хочет учиться и узнавать жизнь, узнавать своих друзей по труду и соратников по делам, он хочет видеть все то, что поможет ему лучше понять прошлое и настоящее нашей великой родины, деяния лучших ее сынов.

Поэтому так нетерпимы на экране никакая фальшь, никакая отсебятина, никакие искажения правды жизни.

Поэтому ЦК ВКП(б) и указывает своим постановлением о фильме «Большая жизнь», что плохи те работники, которые не изучают дело, за которое берутся.

Наша прямая задача — показ жизни, и наивно думать, что существует какой-либо особый «профессионализм» вне этой задачи.

Сама сущность тематики и формы советского кино выдвинули оператора, как одного из создателей фильма. Это естественно, ибо труд и творчество оператора — это работа художника над изобразительным стилем фильма и поэтому ее можно и должно расценивать с позиций идейно-политических и искусствоведческих.

Кинематографический язык — язык зрительных образов; восприятие смысла и идеи фильма слагается из содержания, диалога, действий актеров в конкретной обстановке и изобразительной (композиционной) формы показа, то есть из единства идейно-сюжетных и оптических (видимых) элементов.

Эти оптические (видимые) элементы имеют в фильме весьма большое значение, так как помимо всего несут в себе функцию рассказа о действии,

«КЛЯТВА». Постановка заслуженного деятеля искусств РСФСР, народного артиста Грузинской ССР М. Чиаурели. Оператор заслуженный деятель искусств РСФСР Л. Косматов. В центре артист М. Геловани в роли И. В. Сталина.

описания обстановки действия и фактически выполняют функцию литературного «описания».

Именно изобразительная форма решения фильма органична языку и стилю его, она может быть протокольной (репродуктивной), прозаической или поэтической.

Современный зритель великолепно выучился понимать этот «изобразительный язык» фильма. Он прекрасно «читает» ракурс, свет, живописную манеру и любую ясную монтажную фразу.

За пятьдесят лет кинематограф воспитал в зрителе способность понимать «язык» кино во всем его выразительном богатстве, а не ловить только голый сюжет. Идея и образность фильма воспринимаются современным зрителем в единстве литературно-сценических и изобразительных форм. Правда, элементы новой киноизобразительной культуры находятся еще в процессе первоначального становления. Но нельзя недооценивать значения и смысла той работы над изобразительной стороной фильма, которую осуществляет кинооператор.

Художники советского кинематографа стремятся к утверждению своего стиля, основанного на понимании советского искусства, как искусства партийного, жизнеутверждающего, пропагандирующего то жизненно-прогрессивное и новое, что создают наш народ и партия.

Независимо от того, какую тему и какой сюжет — современный или исторический — разрабатывает советский художник, идейно-художественные его установки будут неизменны, при этом художественная образность и сила поэтического языка зависят от индивидуальности художника.

Из сказанного выше ясно, что внимание и интерес к творчеству оператора — следствие не формально-эстетических исканий или утверждения примата «изобразительной формы», как думали некоторые «мастера», пытавшиеся отгородиться от действительности решением суммы формальных задач, якобы вытекающих из «специфики» кино как изобразительного искусства. «Изысканность композиций» или «динамика вертикальных чередований тональных масс» — все было испробовано этими мастерами.

Но сила изобразительного решения фильма оказалась не в этом. Сила эта в отрешении от абстрактного понимания «композиции, света, монтажной формы», в восприятии действительности как своего дела, в стремлении выразить главные черты действительности.

«Композиция кадра» — это по существу выразительное описание кадра, это «язык» фильма.

Если актеру доверено создание образа, то оператору доверен его показ. Доверен потому, что в кинематографе совершенно по-новому нужно понимать творческую ответственность. Кинофильм создается не для себя и не для узкого круга друзей — он достояние всего советского народа.

И глаз оператора превращается в миллионы глаз советских зрителей,

требовательных, культурных и доброжелательных, внимательно и строго смотрящих наши фильмы. Здесь не может быть фальши ни в чистоте мысли, ни в качестве художественного вкуса.

Образность фильма не лежит за пределами творческого сознания оператора. Все труды и помыслы сценариста и режиссера, все чувства актера воплощены в кадр, созданный оператором, где в градации цвета, света и тени оживает форма, заполняется пространство, начинается в новом качестве жизнь художественного образа.

«В картине «Большая жизнь» все извращено. Зритель ни на минуту не ощущает величия совершающихся событий; он не получает правильного представления о действительном размахе и значении проведенных советским государством восстановительных работ...». («Правда» от 11 сентября 1946 г.).

Действительно, задача показа подлинного восстанавливаемого Донбасса не нашла своего правильного отражения не только в сюжете фильма, но и в изобразительной его трактовке, то есть в выборе пейзажа для натурной съемки и его фотографическом решении, характере декораций и их освещения.

По причудливой кромке странно изгибающейся почвы на фоне темносерого неба шагают девичьи силуэты. Слышится песня. Возможно, что именно они, эти силуэты, поют. Это значит: девушки приехали восстанавливать Донбасс.

По другим изгибам движутся или стоят на этих изгибах женские ноги: нужно понять, что это мать ищет своего ребенка.

Мутносерые пятна тумана, дым, темные, движущиеся вприпрыжку фигуры — таковы улицы шахтерского поселка.

Чахлый садик, искусственный листопад, искусственная, сооруженная «отделом декоративно-технических сооружений», осень.

Деревянная конструкция неопределенных форм и назначения изображает шахтный двор, а все вместе должно обозначать Донбасс эпохи восстановления. В кадрах есть эффекты пиротехнические и фотографические, но правды о Донбассе, как и самого з р и т е л ь н о о щ у т и м о г о Донбасса в этих кадрах нет.

Художник не увидел того, что снимает каждый хроникер. Правда принесена в жертву нарочитой «стилизации».

Причудливая вычурность, нарочитая манерность выступают там, где нужны ясный взгляд и любовь художника.

Понятно, что идея этой условно вычурной изобразительной формы является результатом не только операторской, но и режиссерской трактовки. Оператор лишь помогал режиссеру своими средствами, принимая предложенный ему порочный путь.

Получилось извращение действительности, за которое отвечает и оператор, который обязан найти такую изобразительную форму, которая не приносила бы в жертву фотографическим эффектам свой смысл и правду вещи. Значения технических эффектов никто не оспаривает, но не нужно было прекрасному оператору Кириллову доказывать, что он «умеет это делать».

Оператор сошел с верного пути, забыл, что основа советского операторского искусства — его правдивость. Забыл, что советский операторский стиль характеризуется умением работать с натурой, передавать ее дух, ее колорит, красоту родного пейзажа, умением осмыслить свой изобразительный материал и приемы его живописной трактовки.

Заветы Репина и Сурикова, Левитана и Серова, великая общественная направленность русского изобразительного искусства, широкое понимание общественных и художественных его задач не может быть вне круга наших творческих интересов. Не нам опускать знамя русской и советской культуры!

Большой процент натуры в наших фильмах объясняется отнюдь не только особенностями производства. Советскому современному да и историческому фильму свойственны конкретность места и времени действия; в этом — один из элементов их связи с подлинной жизнью. Подлинный пейзаж со всеми его характерными особенностями — это не только живописное украшение фильма, это органическое выражение его стилевых особенностей.

Советские операторы очень много работают над натурой, над пейзажем и достигли в этой области больших художественных результатов. Вспомните ленинградский пейзаж в «Выборгской стороне», заволжский пейзаж в «Чапаеве», сталинградский — в «Клятве».

Повернуть аппарат в ту сторону, где нет пиротехники, подсветок и дорисовок, показать режиссеру, каков настоящий советский Донбасс новой сталинской пятилетки, — вот задача оператора.

Советский стиль рождается из живой правды нашей жизни и любви к ней художника.

Знамя советской культуры высокое и чистое. «К лицу ли нам, представителям передовой советской культуры, советским патриотам, роль преклонения перед буржуазной культурой или роль учеников?!» (доклад товарища А. А. Жданова).

Выдуман сюжет с советскими именами, званиями и названиями, не связанный с правдой нашей жизни, и к этому сюжету подтягивается «изобразительная трактовка»: листаются модные и рекламные журналы, просматриваются «для усвоения опыта» заграничные фильмы. «Стиль» установлен: на экране «интерьеры» альковов и будуаров, «натюрморты», предметы туалета и косметики, костюмы для ревю и «номеров» (аттракционов) и ни капли правды.

Техническая чистота — не цель и не оправдание, техника — средство, свет — палитра оператора.

Сознание и чувство художника, владеющего техникой, рождают стиль. «Интерьеры» и «натюрморты»—двойной обман художника; подражающие Западу «обмануты» сами и этими же средствами пытаются обмануть других.

Для оператора это очень страшно. Подражание очевидно с экрана, а подражательный кадр всегда определяется как чужой и фальшивый.

«...многие мастера кинематографии, постановщики, режиссеры, авторы сценариев легкомысленно и безответственно относятся к своим обязанностям, недобросовестно работают над созданием кинофильмов...». сказано в постановлении ЦК ВКП(б) о фильме «Большая жизнь».

Оператор — это другое «я» режиссера. Он должен «увидеть» и декорации, и актера, и пейзаж на экране раньше, чем они будут сняты; оператор должен «создать» кадры, потом снять.

История родины и ее великих людей — это не повод для упражнений в технике или искусстве.

Громадная идейная и художественная задача осуществляется автором сценария, но ее правильное решение требует и правильного изобразительного выражения созданных драматургом и воплощенных режиссером и актером образов. Фальшь экрана или подмена сюжетно-смыслового материала второстепенным, то есть исторических сцен — «выигрышными балами и танцами», исторических боев—пейзажем или внешне эффектными, но бессодержательными кадрами, означает или плохую работу мысли советского художника, или беззаботность и недобросовестность.

Это еще раз подтверждает, что нет места в фильме самодовлеющим операторским эффектам. Блеск воды в пейзаже, эффекты пиротехники, неожиданность комбинированных кадров при любой виртуозности монтажной ритмики, не оживленные правдой исторической мысли и глубиной философского обобщения, никогда не могут помочь созданию произведения, достойного сталинской эпохи.

Советские операторы, так же как и все кинематографисты, должны строить свою работу, внимательнейшим образом изучая постановление ЦК ВКП(б) о фильме «Большая жизнь». Мастера советской кинематографии должны осознать всю глубину своей ответственности перед народом, мысли и чувства которого они призваны правдиво воплотить.

ЦВЕТ В КИНО

Николай ТАРАБУКИН

Когда заходит речь о цветном кино, обычно прибавляют слово «проблема»: проблема цвета, проблема цветной пленки и т. п. В самом деле, в настоящее время это еще «проблема» и весьма серьезная как технически, так и эстетически.

Цветное кино, родившись на свет, быстро растет, освобождается от наивностей и пытается поднять уровень своего художественного вкуса. Об этом говорят достижения цветного кино, которые составляют реальность сегодняшнего дня.

Первые цветные фильмы «постановкой вопроса» напоминают ранние картины немого кино, а также начальные пробы звуковой кинематографии. Во всех трех случаях задача сводилась сначала к непосредственному показу движения как такового, затем звука и, наконец, цвета.

При рождении немого кино съемка движущегося экипажа уже удивляла зрителя, ибо он впервые видел на экране кинетическую фотографию. При появлении цветных фильмов зрителя хотели поразить яркостью красных, зеленых, черных, желтых атласных тканей, блестящих на свету, как это было в «Кукараче», где все задачи сводились к наивной демонстрации цвета в его движении на экране.

В этот период «примитива» в истории цветного кино усилия были направлены преимущественно на разработку технических вопросов цветной съемки и печати. Эстетика колорита тогда еще не возникала в сознании деятелей киноискусства.

От этого раннего этапа в истории цветных фильмов и до сих пор остаются следы в картинах, создаваемых сегодня. Кажется, нет ни одной цветной картины, где бы огонь (пожар, костер, пламя свечи и т. п.) не использовался как цвето-световой эффект («Багдадский вор», «Бэмби», «Барабаны в долине Могаук» и пр.).

Второй этап в истории цветного кино характеризуется натуралистическим воспроизведением реальной действительности. В это время появилось немало цветных «географических» фильмов. Но натурная съемка показала, что цветной фильм, изображающий, например, ботанический сад, дает очень условную, следовательно, в известной мере искаженную передачу реальной действительности. Объясняется это тем, что трехцветная печать в силу технической упрощенности не в состоянии отразить сложность колористических градаций природы. Грубость изображения на экране цветового покрова природы обуславливалась еще и тем, что «трехцветка» пока беспомощна создать ощущение воздушной дымки, которая в натуре в значительной мере смягчает и в какой-то степени объединяет цвета между собой. На экране цвета приобретают бо́льшую локальность, чем это имеет место в натуре и, словно обособляясь, мелькают, как пятна, перед глазами зрителя. Многие американские картины раздражают глаз пестротой и несвязностью цветных бликов, сменяющих друг друга, как в калейдоскопе. Кроме того фактура цветного фильма выглядит «полированной», картина «лоснится», от чего цвет кажется еще более резким и жестким. Несмотря на натурализм задачи средства выражения оказались в некоторой мере «условными».

В третьем этапе развития цветного кино возник вопрос об эстетике полихромного фильма. Решения чаще всего были малоудовлетворительными. Цветовые сочетания отличались банальностью, напоминая раскрашенные олеографии или «лакированные» цветные открытки с изображением берегов Южного Крыма. Отсутствие вкуса к цвету губило эти фильмы.

Наконец, цветное кино вступило в новую стадию развития, которую оно и переживает в настоящее время. Художник осознал, что необходимо полихромию цвета привести к живописному единству. Внимание было направлено не на цвет в его непосредственной данности (локальности), даже не на сочетания цветов, а на создание тональной гаммы, где отдельные цвета растворяются в колористическом целом. Кино вступило в стадию колоризма. Несомненно, что «Багдадский вор» А. Корда, «Бэмби» У. Диснея, «Барабаны в долине Могаук» Джона Форда и ряд других фильмов последних лет решали эту живописную задачу. Но лишь отдельные куски в этих фильмах давали впечатление колористической спаянности, вся же картина оставалась в цвете разнобойной. Лучшими достижениями на этом пути были мультипликации Диснея ранней поры, чего нельзя сказать о «Бэмби», где лишь в отдельных местах удачно построена колористическая гамма.

Советский цветной фильм «Каменный цветок» режиссера Александра Птушко, признанный лучшим цветным фильмом из показанных на международном кинофестивале в Каннах (Франция), можно считать одним из живописных в репертуаре кино сегодняшнего дня. В отношении колористического единства этот фильм опередил многое из того, что было сделано трехцветной печатью.

Без сомнения, способ применения многослойной пленки, использованный в фильме «Каменный цветок», значительно облегчил решение задачи колорита.

Картина «Каменный цветок» выдержана в темноватой коричнево-серебристой гамме в первой своей части; в ярких, пестрых, крикливых красках — в эпизодах центральной части фильма; в феерически блестящих, переливающихся, как бы перламутровых тонах,— в последней части картины. Так задуманная «мелодика» колорита образует сложную кривую ритма цветовой структуры фильма и вполне соответствует развитию сюжетной канвы сценария.

«Каменный цветок» — фильм живописный в том смысле, как понимается этот термин в истории живописи. Картина выдержана в определенной тональности, которая служит средством выражения как идейного, так и сюжетного содержания произведения. Фильм подчиняет полихромию цвета ведущему тону, который и составляет «мелодику» каждой отдельно взятой части.

Колорит фильма восходит к традициям русской живописи. Подобно итальянскому, французскому, фламандскому, голландскому изобразительному искусству, обладающему своими национальными колористиче-

скими особенностями, и в истории русской живописи может быть отмечена самобытность колорита.

Первая часть картины «Каменный цветок» выдержана в «суриковских» тонах. Суриков один из тех русских художников, колорит которого корнями своими уходит в недра народной жизни. Отдельные моменты фильма, как, например, свет, проникающий через маленькое оконце внутрь избы; горящая, как рубин, лампада перед старинными образами; куски интерьера бревенчатой низкой избы воспринимаются, как «цитаты» из суриковского «Меншикова». Эта часть фильма наиболее интересно сделана. Не в пример предшествующим русским и иностранным цветным кинокартинам авторам «Каменного цветка» удалось создать тональную гамму, выдержанную очень цельно. В истории русской цветной кинематографии фильм впервые зазвучал как единое живописное целое, показав, что неудачи цветных кинокартин не столько результат несовершенства техники цветных съемок и цветной печати, сколько отсутствия чутья к колориту.

Центральная часть фильма звучит в цветовом мажоре. Суриковская сдержанная и субординированная тональная гамма сменяется в сценах ярмарки, свадьбы, танцев интенсивно насыщенными цветами, играющими радостными бликами на свету. Интерьер уступает место пленэру. Цветовые пятна, быстро мелькающие, не столько соподчинены, сколько сопоставлены, координированы между собой. Цвет движется акордами. Цвето-световая структура этой части фильма вполне выражает сюжетную канву сценария на данном этапе его развития. И здесь авторы фильма исходят из традиции русской живописи, из звонкой цветовой гаммы Рябушкина, Малявина, Кустодиева.

Последняя часть фильма, где герой попадает в сказочное царство феи гор, которая ведет его через красочно-вибрирующие лабиринты к каменному цветку, выдержана в новой тональности, где цвет приобретает, так сказать, «кристаллическую» структуру. Он дробится и играет, словно граненый драгоценный камень.

Но надо откровенно признать, что эта феерическая часть фильма далеко не везде на высоте требовательного вкуса. В ряде мест колорит дает впечатление не богатства и фантастической роскоши, а дешевой бутафории. Объясняется это, быть может, тем, что в данном случае художники фильма взяли из сокровищницы русской живописи не те образцы, которые подсказали бы им достойное в вкусовом отношении направление. Тональную гамму для последней части мог верно указать Врубель, с его фантастикой цвета (например, «Раковина»), выдержанной на высоте большого вкуса. Но равняться по Врубелю авторам фильма не удалось.

Жанровые куски в начале картины и жанровые концовки в ее финале — наиболее тусклые и глухие по цвету. Они выпадают из общей живописной структуры картины. Между тем их можно было бы связать в органическое целое со всей цветовой гаммой фильма, если и для них в истории живописи подыскать более удачные в тональном отношении прототипы, направив поиски в сторону, например, Архипова или Коровина.

Так решена цветовая композиция картины. Перед вами произведение, в котором колорит построен на определенной ведущей и все подчиняющей себе тональности, а не на смене цветовых пятен. Не цвет, а тон определяет колористическую структуру картины. В историю советской кинематографии «Каменный цветок» войдет как веха, определяющая перелом в эстетике цветного кино. «Каменный цветок» послужит отправной датой, от которой будут начинать историю колоризма в русской кинематографии. Несомненно, на этом пути в ближайшее же время появятся новые достижения, которые опередят то, что создал коллектив под режиссерством А. Птушко, но историческая роль фильма не должна быть недооценена.

Пока цветное кино находится в стадии формирования и роста, оглядки на живопись, вплоть до заимствований, неизбежны. Так было с немым кино в отношении композиционных приемов. Теперь монохромное кино выработало свои собственные принципы построения кадра и почти не заимствует у живописи. То же со временем произойдет и с цветным кино. Обращаясь сейчас за камертоном к живописи, оно обретет в дальнейшем свои методы формирования колорита, ибо, несомненно, что у живописи и кино больше различий, нежели сходства.

Прежде всего в кино пространство, предметы и свет реальны, а не иллюзорны, как в живописи. Эти свойства киноискусства особенно ощущаются в полихромном фильме, где даже перспектива приобретает несколько иную структуру, нежели в монохромном кино. Реальный свет в кино высветляет цвета, усиливает их раздражающие свойства и действует на глаз сильнее, чем в черно-белом фильме. В цветном кино возникает проблема о взаимоотношении цвета и реального света, отсутствующая в живописи и в какой-то мере имеющая место лишь в витражах. Сила света в цветной кинокартине, видимо, должна быть слабее, чем в монохромном кино. Эта особенность цветных съемок была принята во внимание в картине «Каменный цветок». Свет дан приглушенным. Его можно было умело регулировать, ибо он всегда искусственный, так как вся картина снята в павильоне. Колорит сдержанный, преобладает не цвет, а тон, что придает фактуре фильма мягкость и выделяет его из большинства цветных картин, бьющих по глазам крикливостью и жесткостью мазков цвета, усиленного чрезмерно ярким освещением.

Еще одна особенность, отличающая кино от живописи: цвет в кино находится в движении. При наличии быстрых темпов, внутрикадрового движения или панорамных съемок глаз не успевает последовательно реагировать на потоки цвета. Полихромное кино требует решения новой, отсутствующей в монохромных фильмах задачи: адаптации зрения, то есть приспособляемости глаза к смене цветовых пятен. Необходимость несколько замедленных темпов движения была учтена в фильме «Каменный цветок», поэтому в нем почти отсутствуют, так сказать, «смазанные» места, которых немало, например, в картине Форда «Барабаны в долине Могаук» и которые создают неприятную «рябь» в глазу у зрителя, нарушая четкость изобразительной формы. Замедленные темпы движения устраняют эти дефекты.

Из сопоставлений фильма «Каменный цветок» с русской живописью, которой, несомненно, руководились авторы кинокартины в их выборе тональной гаммы, явствует, что в фильме использовано колористическое наследство русского изобразительного искусства и что это произведение советской кинематографии продолжает национальные традиции русской художественной культуры.

Эти качества фильма и определили его большую победу на международном кинофестивале в Каннах в сентябре 1946 года, где фильм получил первую международную премию за цвет.

Живописная выразительность фильма повысила его изобразительную сторону. Хотя сюжет фильма незамысловат и растянут, картина смотрится с вниманием и именно «смотрится» как произведение изобразительного искусства, а не «читается» как роман. Усиление зрительного момента надо отнести, несомненно, за счет колорита картины. Зритель видит не калейдоскоп цвета: он увлечен осмысленным построением тональной гаммы и ее ритмическим развитием. После просмотра фильма остаются прежде всего колористические впечатления, которые и запоминаются как зрительные.

Цветные фильмы помогут кино вновь обрести язык изобразительного искусства, в значительной мере утерянный в звуковых картинах, запоминающихся преимущественно с сюжетной стороны. Кино вместе с цветом снова, как это было в «немом» его периоде, приблизится к изобразительным искусствам, вобрав их многовековый опыт и обогатив им свои выразительные возможности.

ЮБИЛЕЙ КИНОДРАМАТУРГА

Советская общественность отметила в январе 1947 года двадцатипятилетие творческой деятельности Георгия Эдуардовича Гребнера, одного из старейших и наиболее популярных драматургов кино, автора более чем тридцати художественных фильмов, заслуженно завоевавших широкий успех у советского зрителя.

Весь свой богатый жизненный опыт, острую наблюдательность и литературное мастерство в течение двадцати пяти лет Георгий Эдуардович полностью отдает советскому кино, борясь за повышение идейного и художественного уровня советских фильмов, борясь за ведущую роль драматургии в киноискусстве, за почетное место драматурга-сценариста в кинопроизводстве. Сценарии Гребнера, разнообразные по тематике и жанрам, всегда являлись подлинной идейно-художественной основой фильмов, были написаны с точным учетом выразительных средств и производственных возможностей кино.

Г. Э. Гребнер пришел в кинематографию в 1922 году с фронтов гражданской войны, имея опыт военного журналиста, сотрудника агитпоезда, руководимого А. В. Луначарским, а также опыт советской государственной деятельности в Моссовете.

Советская кинематография делала свои первые, еще неуверенные шаги. Еще не было ни кинематографической школы, ни достаточного количества образцовых фильмов, на которых можно было учиться сценарному мастерству, да и самого понятия «сценарное мастерство» в то время не существовало. Упрямая, одинокая учеба продолжалась многие месяцы. И если первый сценарий Гребнера, вмещая в себя несколько эпох, морей, континентов, множество разнообразных действующих лиц и событий, не мог явиться основой для фильма, то уже второй сценарий «Четыре и пять» («Стальные журавли») был поставлен в 1923 году режиссером В. Гардиным совершенно без изменений.

В следующих своих работах Гребнер упорно ищет актуальный материал и новые жанровые возможности.

Георгий Эдуардович ГРЕБНЕР

По сценариям Г. Гребнера поставлен первый фильм, посвященный В. И. Ленину и ленинскому призыву в партию («Его призыв», режиссер Я. Протазанов, 1925), первый советский фильм для детей («Случай на мельнице», режиссер С. Козловский, 1928). По его же сценариям поставлены популярные фильмы: «Кирпичики» (1924), «Метель» (1926), «Ледяной дом» (1927), «Дорога к счастью» (1928), «Хромой барин» (1929), «Завтра ночью» (1932), «Разлом» (1932), «Курс Норд» (1932) и другие.

Совместно с А. В. Луначарским Гребнером написаны сценарии фильмов «Медвежья свадьба», «Яд», первый советский антифашистский сценарий «Саламандра», агитационные фильмы о займе, о Доброхиме. Одновременно с работой над сценариями художественных фильмов Гребнер создает несколько интереснейших научно-популярных и документальных картин: «Тунгусский метеорит», «Руальд Амундсен» и другие, а также несколько рекламных короткометражек, одна из которых удостоена почетного диплома в Нью-Йорке.

Из звуковых фильмов Гребнера следует назвать: «Восстание рыбаков» (режиссеры М. Доллер и Э. Пискатор, 1933), «Гибель сенсации» (режиссер А. Андриевский, 1936), «Гибель «Орла» (режиссер В. Журавлев, 1940), «Миргород» (режиссер В. Кустов, 1941), «Суворов» (режиссер В. Пудовкин, 1941), «Пятнадцатилетний капитан» (режиссер В. Журавлев, 1945). В соавторстве с В. Шкловским и Л. Бек-Назаровым Гребнер написал сценарий «Пэпо»; совместно с А. Новогрудским — «Дочь моряка».

Во время Великой Отечественной войны в связи с изменившимися производственными условиями Гребнер частично перерабатывает сценарии «Лермонтов», «Котовский», «Пархоменко» и пишет ряд сценариев для боевых киносборников и специальных фильмов.

Из работ Гребнера звукового периода нужно особо отметить создание таких больших исторических полотен, как сценарии: «Суворов», «Штурм Измаила», «Крейсер «Варяг». Величественные события истории нашего народа нашли в этих произведениях кинодраматургии правдивое и патриотическое звучание.

Творческую работу драматург совмещает с большой общественной работой в Союзе советских писателей, в Московском комитете драматургов, в Художественном Совете студии «Союздетфильм».

Редакция журнала «Искусство кино» присоединяет свой голос к приветствиям старейшему кинодраматургу и желает Георгию Эдуардовичу Гребнеру, советскому писателю, заслуженному кинематографисту, талантливому художнику и неутомимому общественнику дальнейшей плодотворной деятельности, здоровья и счастья на долгие годы.

БЕЛА БАЛАШ— ТЕОРЕТИК И КРИТИК КИНО

С. БУРОВ

Бела Балаш — один из видных западноевропейских сценаристов немого кино, писатель антифашист, теоретик и исследователь киноискусства. Его книги «Видимый человек» и «Дух фильмы» были в свое время изданы на нескольких языках и широко известны советским читателям. Балаш в течение ряда лет работал во Всесоюзном Государственном институте кинематографии. Горячий поклонник советского киноискусства, он участвовал в его творческой жизни и как сценарист, и как критик, и как исследователь. Вместе с советскими писателями своими произведениями он боролся против фашистских агрессоров. Поэтому последняя его книга «Искусство кино» *), вышедшая незадолго до возвращения писателя в Венгрию и являющаяся в значительной мере плодом его работы в Советском Союзе, представляет значительный интерес для советских читателей.

Книга эта поучительна и как человеческий документ. Практика советского кинематографа заставила Балаша, воспитанного на неокантиантской эстетике, пересмотреть многие положения прежних работ, притти к более верному пониманию природы и функций искусства в общественной жизни. И хотя Балаш не отказался еще от многих своих старых формалистических взглядов, он (судя по его последней работе) находится на пути к их пересмотру.

Методологически книга чрезвычайно противоречива. Если первая ее часть пересказывает читателю старые, почти не измененные положения «Видимого человека» и «Духа фильмы», то вторая, целиком возникшая в советский период деятельности Балаша, выросшая из наблюдений над советским кинематографом и практической работы в нем, дает ряд ценных и интересных положений и в известной мере окажется небесполезной для советской кинематографической теории.

В первой части, именем которой названа вся книга, Балаш еще полностью в плену формалистической эстетики. Он ставит перед собой задачу наметить контуры теории, «которая познает законы и имманентные тенденции развития» кинематографического искусства. Слова об имманентных тенденциях не описка, не только привычное пользование терминологией идеалистической философии. Балаш действительно пытается установить имманентные, внутренне присущие и независимые ни от содержания произведения, ни от социальной функции кинематографа законы киноискусства.

Для него в первой части его книги искусство — это форма, не зависящая от содержания. «Способы выражения, — пишет он, — ...хотя и не создают содержания, но определяют его выбор и раскрывают его по своим особым законам». В другом месте он выражается еще более определенно: «Два фильма с одинаковым действием, одинаковой игрой и одинаковыми ансамблями, но с различно увеличенными изображениями, будут выражать два различных взгляда на жизнь». Таким образом идея произведения для Балаша оказывается производным его формы (в данном случае использования крупных или общих планов).

Надо отдать справедливость нашему автору. Определяя в первом разделе книги кинематограф как специфическую художественную форму, он все же пытается объяснить исторические и социальные причины его расцвета. Но объясняет он их неверно, не умея разобраться в конкретном историческом материале. Любое «старое» искусство является, по мнению Балаша, «замкнутой в себе тотальностью» и его произведение «по внутренней своей сущности отделено от действительности благодаря своей замкнутой композиции и особым закономерностям». В кино же «изменилось внутреннее отношение к искусству», там глаз киноаппарата — глаз зрителя, и поэтому «происходит идентификация зрителя с персонажами фильма».

Это утверждение фактически неправильно. В «старых» искусствах, начиная от дионисийских игр и средневековых мистерий и кончая реалистическим романом, а также в лирическом творчестве на всем протяжении его развития имеет место эта, выражаясь терминологией Балаша, «идентификация зрителя с персонажами». И расцвет кинематографа объясняется, конечно, не «идентификацией», а его массовостью, доступностью для самой широкой аудитории, конкретностью и наглядностью воплощения явлений и образов действительности.

Последуем дальше за рассуждениями Балаша. «Особая социально-критическая идеология тогдашней американской демократии» (речь идет о начале нашего века) потребовала «идентификации» и создала «в ателье Голливуда психологические условия для того, чтобы именно там возникло раньше чем в Европе принципиально новое киноискусство». Здесь автор проявляет поразительную наивность в понимании и истории и кинематографа. Социальную демагогию американской буржуазии он принял за социальную критику. Но ведь Балаш должен был знать, что с самого своего возникновения массовая американская кинопродукция активно проповедовала реакционные взгляды и ханжескую буржуазную мораль. Мог бы Балаш знать, что «Нетерпимость», которую он приводит как подтверждение своей мысли, не была социально оппозиционной; она утверждала пацифизм, который перед первой мировой войной исповедовала американская буржуазия. В тот момент, когда возник замысел «Нетерпимости», Вильсона выдвигали в президенты США под лозунгом «он уберег нас от войны». Но когда участие в войне оказалось для американской буржуазии более выгодным, чем торговля с воюющими странами, Вильсон забыл о своем. С пацифизмом было быстро по-

*) Бела Балаш. «Искусство кино». Госкиноиздат. 1945 г. Стр. 201. Тираж 5000 экз. Цена 15 руб.

кончено, и вышедший не во-время фильм «Нетерпимость» подвергся гонениям. Успех фильм «Нетерпимость» имел только в Европе и связан он с пацифистскими настроениями буржуазии разоренных войной стран.

Балаш восхищается тем, что в «Сломанных побегах» Гриффита (в книге этот фильм почему-то назван «Страх») положительным героем избран не «белый», а китаец. Но Балаш не учитывает, что в пресловутом «Рождении нации» Гриффит активно пропагандировал деятельность Ку-Клукс-Клана и разжигал расовую ненависть к неграм. Идеология Гриффита, очень запутанная и противоречивая, бесспорно является в основных своих чертах реакционной и уже, конечно, не содержит никаких оппозиционно-критических тенденций.

Балаш приводит еще один пример, долженствующий доказать «социально-критическую идеологию» Голливуда — фильм «Алчность» Штрогейма (переводчик книги придумал ему новое название «Погоня за наживой»). Но он забывает о том, что Штрогейм за критику капиталистических отношений был изгнан из Голливуда.

Так наш автор окончательно запутался, пытаясь объяснить, почему первых успехов кинематограф добился в Америке. Между тем в этом нет ничего загадочного. Дело в том, что, во-первых, в США были более благоприятные, чем в Европе условия для создания массовой промышленности развлечений и что, во-вторых, молодая американская буржуазия смогла более умело, чем европейская, использовать новый вид развлечения в своих классовых целях. Глубже оценив ту пользу, которую она может извлечь из кинематографа, американская буржуазия создала и более благоприятные условия для усовершенствования его выразительных средств. Не случайно при этом, что в начале нашего века Америка имела значительно худшую литературу, живопись, театр, архитектуру и музыку, чем страны Европы, и что в двадцатые годы голливудскую кинематографию обогнали даже в формально-художественном отношении не только советская, но и западноевропейская кинематография.

Балаш сводит основные элементы кинематографической формы к меняющейся дистанции (то есть выбору планов), меняющемуся ракурсу и монтажу, видя в них американские изобретения. Это также фактически неверно. Если первым применением разных планов мы действительно обязаны американским кинематографистам, то широкое использование ракурсов является заслугой советских и отчасти левых, немецких мастеров кино, а монтаж (собственно монтаж, а не склейка) был найден и обоснован как художественный прием исключительно советскими кинохудожниками — Вертовым, Эйзенштейном, Пудовкиным.

Впрочем, для нас важен не столь приоритет отдельных отрядов киноискусства в развитии тех или иных выразительных средств кино, сколько правильное понимание значения этих средств.

«Меняющаяся дистанция» определила, по мнению Балаша, специфику кино тем, что благодаря ей «вещи... становились почти однозначущими человеку и «говорили» иногда не меньше, чем люди». Другой особенностью «меняющейся дистанции» является ее свойство передать «микродраматику момента», уловить «еле заметные мимолетные выражения лица». Больше того, киноаппарат «нашел в крупном плане за... чисто внешними различиями скрытое сверхиндивидуальное, классовое выражение», что доказывает «превосходная типология советских фильмов». Типажные увлечения, о которых здесь идет речь, действительно были свойственны представителям монтажной школы советского кино. Но напрасно Балаш их положительно оценивает: привели они к подмене живого конкретного образа схемой, символом и таким образом обеднили и обескровили изображение действительности во многих фильмах. Как часто кинематографисты из-за своей склонности к «типологии» изображали кулаков «в виде людей с зверской физиономией, с громадными зубами, с толстой шеей, с обрезом в руках», не понимая, что для того «чтобы разглядеть такого ловкого врага и не поддаться демагогии, нужно обладать революционной бдительностью, нужно обладать способностью сорвать маску с врага и показать колхозникам его действительное контрреволюционное лицо» *.

«Типология» Балаша, равно как и породившая ее теория «типажа», наглядно показывает, что принятие формалистического тезиса неизбежно приводит к утрате образного содержания художественного произведения, к отказу от изучения живой действительности и объяснения ее в искусстве, к подмене образа символом.

Балаш отлично понимает, что слово, безгранично расширившее познавательные возможности киноискусства, разрушило «специфику» формы кинематографа и тем самым и шаткую формалистическую теорию киноискусства. Звук для Балаша еще вполне приемлем. «В звуковом кино заговорили даже вещи. Камни грохочут, огонь потрескивает, вода шумит. Но их роль уменьшилась, потому что появилось слово». Слово же не только уничтожило мнимое «равенство» между человеком и вещью, но оно, по мнению Балаша, сузило даже возможность изображения человека. «Актер может многое сказать из того, что он должен был выразить в немой игре, но не все. Я очень сомневаюсь в том, — пишет Балаш, — что каждое мимическое движение Лилиан Гиш, Асты Нильсен или Чарли Чаплина могло бы быть заменено эквивалентными словами». Смешная претензия. Говорящий актер в кино — это не говорящий актер на радио. Все богатство его мимики, выявленной крупным или средним или общим планом, не только сохраняется, но приобретает недостижимую в немом кино силу и выразительность благодаря содержанию его слов и интонационной игре. В этом отношении кинематограф приобретает даже важные преимущества по сравнению с театром. Слово убивает только одно: старую формалистическую «специфику» кино, построенную на противопоставлении кинематографа другим искусствам.

Второй специфической особенностью кинематографа Балаш считает меняющийся ракурс. «Ракурс создает в картине тот синтез объекта и субъекта, который составляет основное условие каждого искусства». «Ракурс — интерпретация». Это, конечно, беспредельно наивное отождествление оптической точки зрения аппарата (выбор которой служит выявлению главных особенностей объекта) с субъективной точкой зрения художника на мир. Исходя из него, Балаш неизбежно приходит к утверждению, что «техника импрессионизма... в фильме необходима и обоснована. Она состоит только в том, чтобы показывать часть вместо целого и заставлять работать фантазию зрителя». Мы знаем, что формалисты нередко показывали части вместо целого, превращая фильмы в ребусы, решить которые трудно было даже обладающему самой богатой фантазией зрителю. Но шло это не от понимания, а от забвения задачи искусства объяснять действительность в ее связях и развитии.

Третьей специфической особенностью кинематографа, по Балашу, является монтаж. «Отдельные кадры, взятые сами по себе, несут некую смысловую тенденцию, которая приобретает определенный смысл в момент соприкосновения с другими кадрами... путем монтажа можно не только создавать смысл и содержание, но и изменять их». Вдумаемся в эти слова. Выходит, что монтаж дает возможность произвольно «играть» объективным содержанием действительности, воплощенным в кадрах, дает возможность придавать ему любой желаемый смысл. Как бы подтверждая это, сам Балаш приводит пример того, как путем перестановки кадров шведские реакционеры практически исказили смысл «Броненосца Потемкина», начав его с немотивированного показа восстания матросов и кончив вырезанной из начала сценой расстрела восставших на палубе корабля. Если это на-

* И. В. Сталин. О работе в деревне.

зывать монтажом, то в чем же разница между монтажом и фальсификацией?!

Посредством монтажа нельзя, разумеется, не только создавать смысл и содержание или заменять их, посредством него нельзя также узнать «что-либо новое, не показанное в кадрах».

Функция монтажа значительно более скромна. Монтаж является, во-первых, способом последовательного изложения сюжета, а во-вторых, путем сопоставления кадров он позволяет полнее и глубже выявить заложенные в них объективные содержание и смысл.

Можно было бы подробнее разобрать содержание первой части книги Балаша «Искусство кино» (главы: «Введение», «Предистория кино» и «Искусство кино»), можно было бы указать еще на ряд формалистических заблуждений автора, но нам кажется, что приведенное выше достаточно характеризует содержание первого — теоретического раздела.

Новые работы Балаша, включенные в его книгу «Искусство кино», — это своеобразный эссé — очерки, критические этюды, теоретические исследования, изложенные кратким афористическим слогом в лапидарной и яркой форме. Здесь и статьи об абсолютном кино, документальных жанрах и т. п., анализ платформы «Авангарда», интересные соображения о роли цвета и звука, о драматургии кино, мультипликационных и музыкальных жанрах и, наконец, о проблемах стиля революционного искусства. Многое в этих эссé не доработано, а только намечено, многое спорно, а кое-что содержит прежние ошибки и просто неверно. Но в целом второй раздел книги интересен и намечает решение ряда важных проблем киноискусства.

В главе о «чистой» кинематографии содержится ряд правильных и важных наблюдений над природой документального жанра и его влиянием на художественную кинематографию. Здесь мы уже находим нового Балаша. «Величие и значение документального фильма, — пишет он, — в первую очередь зависит от величия и значения показанной действительности, во вторую очередь — от личного участия автора в этой действительности». Это положение Балаш фактически распространяет и на художественные жанры, отказываясь, таким образом, от формалистической оценки природы искусства и утверждая примат объективного содержания его произведений. Он правильно видит смысл документальных увлечений лучших революционных мастеров художественного кино. «Тенденция к отрицанию фабулы не обязательно означает бегство от действительности. Наоборот, она может возникать от желания приблизиться к действительности».

«Документальная» направленность лучших ранних работ Вертова, Эйзенштейна, Пудовкина действительно имела под собой именно такое основание. Но вместе с тем она была вызвана и неспособностью этих художников на раннем этапе их творческого развития образно опосредствовать эмпирический материал действительности и привела их к попытке подмены художественного задания публицистическим.

Балаш указывает, что «объективизм» документальных фильмов в этом случае может стать предельно субъективным выражением отношения к миру. «Такие фильмы— указывает он, — не имеют фабулы, но они могут иметь героя. Герой — это сам человек с киноаппаратом», который нам не виден, но все, что он видит, показывает его. Таким образом самое кажущееся объективным отображение действительности становится субъективным. Художник отдается множественным впечатлениям мира, который не имеет (для него С. Б.) никаких объективных связей, а только субъективную связь отдельных явлений с художником. Это е г о мир. «Кинематограф факта», в котором он появляется, представляет собой одну из субъективнейших выразительных форм вообще».

Так неожиданно сближается документализм формалистических работ Вертова с сюрреализмом, который стремится к «объективизации внутренних представлений» и реакционная сущность которого состоит в том, как правильно подметил Балаш, что «субъективная реальность... противопоставлена социальной реальности».

Балаш справедливо оценивает смысл упадочнического «левого» искусства буржуазии. «Психологическое «углубление» этого искусства ведет психические представления обратно к физиологическим процессам тела; тогда мы опять приходим к первобытной природе, где нет никаких оценок и не требуется никакой ответственности. Как раз в этом и заключается смысл декадентского искусства».

Значительная часть новых работ Балаша, включенных в книгу «Искусство кино», посвящена выразительным средствам: применению звука, цвета, оптических трюков. Многие конкретные замечания автора по этим вопросам имеют практическую ценность и, несомненно, помогут развитию кинематографического мастерства. Нет возможности дать их разбор в краткой статье: они в конечном счете представляют для нас второстепенный интерес. Значительно более важна для понимания развития взглядов Балаша заключительная глава его книги, в которой он ставит вопрос о реализме и романтизме.

Видя теперь задачу искусства в том, чтобы показывать действительность в ее развитии и объяснять ее, Балаш не может еще отделаться от противопоставления реализма и романтизма. Он прав, говоря, что «не всякое изображение д е й с т в и т е л ь н о с т и является изображением п р а в д ы. Действительностью можно пользоваться как защитой от правды». Этим на самом деле определяется неполноценность эмпирического буржуазного реализма. Но Балашу неполноценным кажется всякий реализм. «Нам нужна, — утверждает он, — социалистическая романтика, которая... часто вычищает ядро правды из действительности. Реалистическое же произведение, по его мнению, «таит в себе свою идею, как плод ядро». «Реалист, — считает он, — имеет тенденцию подчеркивать больше человеческий, чем героический характер; опыт больше, чем идею. Реалист остается объективистом и его чувство не окрашивает его образов».

Здесь, конечно, наш автор вновь оказывается в плену старых школьных представлений буржуазной поэтики о романтизме и реализме. Утверждая, что «романтический герой не является человеком, которого заполняет идея, а идеей, которая воплощается в человека», Балаш возвращается вновь к кантиантской эстетике в шиллеровском ее понимании. Социалистический реализм ломает противопоставление образа и идеи, реальности и мечты, выражая действительность в ее развитии. Советский человек знает законы общественного развития и потому его мечта воплощается его социальной практикой, а не противопоставляется ей. Поэтому, например, герои «Молодой гвардии» Фадеева—не шиллеровские рупоры идей, а реалистические образы советских людей.

Мы видим, таким образом, что и во второй части своей книги Балаш соскальзывает к идеалистической эстетике, что его развитие как искусствоведа не завершено, что полное освобождение от идеалистических концепций для него не совершилось. Но здесь он уже на верном пути, и поэтому многие его наблюдения и обобщения обладают несомненной ценностью и помогают развитию кинематографической теории.

Во второй части книги Балаш пишет: «Форма, которая не оформляет сырой материал действительности, которая не служит идее, воплощаемой в искусстве в чувственно конкретных образах, является пустым формалистическим трюком». В этих словах—справедливая оценка прежних взглядов Балаша, которые заслуживают не популяризации, а суровой критики.

Работы Балаша занимают определенное место в кинематографической науке, однако изложение его старых, изживаемых им самим формалистических взглядов, разумеется, никому не нужно.

Книгу Балаша «Искусство кино» следовало издавать без ее первых глав и при том с обязательным и серьезным критическим разбором.

ЗА РУБЕЖОМ

КИНО В АНГЛИИ

А. ЭРШТРЕМ

Первое, что бросается в глаза даже при самом беглом обзоре английской прессы, это отношение к кинофильмам как к «товару», который должен конкурировать с американским «киноторваром» на внутреннем рынке.

Особенно сильно эта тенденция выражена в формуле, высказанной руководителем крупной британской студии «Илинг» Р. П. Беккером, считающим, что фильм является товаром, экспорт которого не уменьшает внутреннего потребления, и те доходы, которые извлекаются от проката за границей, не мешают полной доходности фильма внутри страны. Если к этому прибавить сильное снижение английского экспорта, считавшегося основой английской экономики, то становится ясным другое высказывание Беккера: «Фильм наш лучший посол из всех, которые может иметь английская промышленность и самый лучший коммивояжер по рекламе английских товаров».

Отсюда становится понятным, что судьбы английского кинопроизводства, подвергающиеся горячим дебатам в широкой прессе и даже в парламенте, расцениваются отнюдь не с точки зрения искусства, а с точки зрения экономики.

Производство фильмов в Англии за годы войны резко сократилось, и только в 1945 году наметился незначительный рост выпуска фильмов.

Господство американской кинематографии в английском прокате вызывает жалобы английских кинематографистов. Критик П. Л. Маннок пишет: «Нельзя дольше мириться с тем, что даже на внутреннем английском рынке только каждая пятая картина британского происхождения».

В 1945 году из общего количества демонстрируемых 541 фильма 395 были американского происхождения, 121 — английского и 21 — производства других стран.

Недостатки производственной базы далеко не исчерпывают трудностей, встающих перед английской кинопромышленностью. Стоимость продукции возросла на 75 процентов, что в соединении с высокими налогами не позволяет снизить цену на билеты. А это заставляет публику искать более дешевых развлечений.

С 1938 года в Англии существует закон о квоте, охраняющий интересы английских кинопромышленников. Правда, наряду с положительной ролью он оказал и вредное влияние, содействуя быстрой «выпечке» низкокачественных фильмов. Однако закон о квоте истекает в 1948 году, и английские промышленники добиваются более широкого покровительства со стороны государства, требуя установления определенного количества дней в неделю для демонстрации английских фильмов.

Интересно остановиться на позиции Артура Рэнка, который на сегодняшний день задает тон английской кинопромышленности, выражая ее стремление к экспансии на мировом рынке.

Английский мультимиллионер, монополист мукомольной промышленности, Артур Рэнк контролирует 60—70 процентов английской киноиндустрии.

Начиная с 1944 года, Рэнк пытается отвоевать внутренний британский рынок у американцев и переходит в контрнаступление на Голливуд, ставя задачей организацию широкого проката английских фильмов в колониях и доминионах Европы и Азии.

Один из фильмов Рэнка «Цезарь и Клеопатра» вызвал разноречивые и подчас нелестные отзывы в Англии и за границей. Производство фильма продолжалось более двух лет и обошлось в 1300 тысяч фунтов, что по меткому сравнению корреспондента английского журнала «Синема» равняется общей стоимости годовой английской продукции двадцатых годов.

Фильм поставлен режиссером Габриэлем Паскаль по сценарию, написанному Бернардом Шоу по его одноименной пьесе. В главных ролях снимались Клод Рейнс и Вивьен Ли, исполнявшая заглавную роль в фильме «Леди Гамильтон».

Фильм, выйдя на экран, был встречен довольно резкой критикой, несмотря на старания Рэнка представить его публике как шедевр кинематографии. Критики говорят о его громоздкости и претенциозности, о том, что он скучен и не оправдывает затраченных на его производство денег.

Дело зашло настолько далеко, что в палате общин был сделан запрос, не были ли эти деньги затрачены впустую.

Есть, однако, группа киноработников, продюсеров и режиссеров, которые все же пытаются найти пути для сохранения художественного уровня и своеобразия английских кинокартин. Они выступают против тенденции производить постановочные сверхбоевики и пытаются ввести новый режиссерский стиль. В художественных фильмах они начинают применять некоторые приемы документального кино, получившего в последние годы значительное развитие в Англии.

Говоря о теме и выборе сюжета, писатель-продюсер А. де Грюнвальд говорит: «Какие неограниченные возможности заложены в этом (документальном) методе для будущих картин! Например, фильмы по роману Бронте, снятые в подлинном Йоркшире, Робин Гуд, который идет по подлинным английским лесам, фильмы о Шотландии, Ирландии, Уэльсе, городах севера, создавших историю промышленности».

За время войны Англия потеряла многих крупных режиссеров и актеров, переехавших в Соединенные Штаты. Некоторые из них вернулись обратно, но далеко не все. Среди вернувшихся Александр Корда, которому заслуженно приписывают продвижение английского фильма на мировом рынке. Но за весь военный период Корда поставил в Англии только один фильм «Совершенно чужие», если не считать фильма «Леди Гамильтон», снятого в Америке.

За время войны в Англии появились новые актеры и режиссеры. В этом отношении интересна деятельность продюсера и режиссера Сиднея Бокс, создавшего при своей студии специальный отдел молодых талантов.

Выступая со статьей в нью-йоркском издании журнала «Дейли фильм рентер», он заявляет, что ни в одной другой отрасли промышленности нет такого безобразного отношения к молодым талантам и их воспитанию, как в кинематографии, и что, не взирая на разговоры о необходимости свежих сил и обновления кадров, дорога молодым дарованиям фактически закрыта.

Он считает, что для обучения режиссера, сценариста и даже актера нужна непосредственная работа на студии, продолжающаяся от двух до четырех лет, независимо от теоретической подготовки. Неизбежен и очень большой отсев. Меньше половины новых режиссеров, занятых у Сиднея Бокс на постановке документальных фильмов, во время войны зарекомендовали себя как способные люди.

Как правило, Сидней Бокс не заключает длительных договоров с актерами и режиссерами. Они считаются практикантами с обязательным ежедневным

посещением студии, где они дублируют ведущих актеров.

После подобной тренировки актеры передаются молодому режиссеру, который будет ставить фильм по сценарию практиканта-сценариста, и все вместе они репетируют постановку, пока она не будет принята специалистами. Хотя от этих фильмов и не ожидают многого, они являются результатом долгой и тщательной работы до момента съемок, которые сами по себе не займут много времени.

Студия Сиднея Бокс выпустила в 1945 году фильм «Седьмое покрывало» режиссера Комптона Беннета, получивший положительные отзывы английской прессы и успешно прошедший на американском экране. Этот же фильм закрепил место «звезды» за исполнительницей главной роли Энн Тодд, которую пресса называет английской Бетти Дэвис. Фильм является психологической фрейдистской мелодрамой о пианистке, которую преследует навязчивая мысль о том, что она не сможет играть после повреждения руки.

В 1946 году Комптон Беннет поставил большой фильм «За эти годы»—психологическую драму по произведению известной писательницы Дафни дю Морье. Фильм трактует острую бытовую проблему послевоенного времени — влияние войны на семью, осложнения и конфликты в семье, вызванные изменившимся положением в ней женщины. В главных ролях снимаются Валерия Гобсон и Флора Робсон.

Во второй половине 1946 года Комптон Беннет поставил большой цветной фильм «Мантилья», где Энн Тодд явилась в новом для нее амплуа веселой танцовщицы.

Среди английских фильмов 1946 года большое место отведено биографическим фильмам. Так, режиссер Бернард Ноулс сделал фильм «Магический смычок»—о жизни великого скрипача Паганини. Скрипичные партии в фильме исполняются известным скрипачом Иегудой Менухиным; роль Паганини исполняет Стюарт Гренджер.

Кадр из английского фильма «Короткая встреча». В главных ролях артисты Селия Джонсон и Тревер Хоуард.

Ведущими режиссерами являются Фрэнк Лаундер и Сидней Джиллет, работавшие ранее как сценаристы. По их сценариям были поставлены «Женщина исчезает», а также «Миллионы, подобные нам», «2000 женщин» и «Дорога Ватерлоо».

В текущем году Лаундер поставил детективно-приключенческий фильм «Мрачный иностранец», рисующий взаимоотношения ирландцев и англичан во время последней войны.

Сидней Джиллет закончил постановку мелодрамы «Зеленая опасность» по сценарию, написанному им по роману писательницы Кристианы Бренд. Фильм рисует жизнь военного госпиталя и построен на запутанном детективном сюжете. Главные роли исполняются Тревором Хоуард и Розамунд Эжон.

Режиссеры Майкл Пауэл и Эмерик Прессбургер известны по совместной работе над фильмами «Полковник Блимп», «Серебряный флот», «Я знаю, куда я иду» и другие. Сейчас они закончили работу над постановкой большого цветного фильма «Черный Нарцисс» — психологической драмы, показывающей миссионерскую деятельность англичан на Гималаях. Несмотря на то, что действие происходит в Индии, все съемки происходили в Англии и для этой цели было приобретено большое количество тропических растений, птиц и животных.

Англичане собираются в дальнейшем экранизировать ряд пьес Бернарда Шоу. Габриэль Паскаль собирается ставить «Святую Иоанну», «Человек и сверхчеловек», «Кандиду».

Режиссер Альфред Хичкок собирается поставить в Англии фильм, в котором будут участвовать английские и американские актеры, «Под созвездием Козерога» с участием популярной американской актрисы Ингрид Бергман.

Из короткого перечня работ ведущих английских режиссеров видно, что основное место занимает психологическая драма, уводящая в трактовку внутренних переживаний, не касающихся социальных проблем. Это позволяет не затрагивать вопросы послевоенной жизни, обходить острые социальные проблемы. За исключением фильма «За эти годы» ни одна из английских фирм не включила в свои производственные планы картин такого типа. В большинстве фильмов действие уводит зрителя в XVIII и XIX века и, в лучшем случае, в начало XX столетия.

Это явление, конечно, нельзя рассматривать как случайное. Оно является прямым следствием развития английского фильма как экспортного товара.

В последние годы в Англии появляется все больше так называемых «независимых» продюсеров. Это, как правило, крупные режиссеры, актеры, сценаристы, которые осуществляют самостоятельную постановку фильмов по сюжетам и жанрам, выбираемым ими по своему вкусу. В отдельных случаях они сами финансируют эти постановки или же на процентных началах финансируются отдельными банками, как правило, остающимися анонимными. Но при соответствующей организации английской кинопромышленности этой «независимости» может хватить только на постановку фильма, а его прокат остается проблематичным до одобрения картины прокатными компаниями, входящими, как правило, в один из крупных концернов. Крупные компании и прежде всего Рэнк обладают почти неограниченными возможностями подчинения всей творческой мысли интересам торговли.

Велика и производственно-техническая зависимость самостоятельных продюсеров, если учесть, что все студии находятся под финансовым контролем крупных фирм.

Все старания «независимых» получить правительственную поддержку пока не увенчались успехом и им приходится подчиняться общему положению вещей и делать картины такими, чтобы они подходили вкусам финансовых монополистов английского кино.

НЕОБЫЧНАЯ ПАЛИТРА

Даже старый опытный кинематографист, случайно попавший в павильон студии на одну из съемок фильма «Жизнь в цвету», увидел бы здесь много необычного и удивительного.

Заметив в группе людей у аппарата Ф. Проворова, он понял бы, что новый фильм будет цветным. Ф. Проворов — один из первых советских цветооператоров; вот почему в павильоне столько света и цветные юпитеры.

Но с особым интересом следил бы случайный посетитель за работой двух молодых художников. Мольберт их — громадная декорация; краски и оттенки они подбирают, комбинируя цвет, его оттенки кусочками целлофана.

Геннадий Мясников и Михаил Богданов—творческие «близнецы». Богданов, правда, старше своего товарища, у него за плечами уже профессия токаря, но учиться мастерству художника друзья начали одновременно.

Мясников в Перми, Богданов в Москве учились живописи и рисунку в художественных училищах. В 1939 году молодые художники поступили во вновь открытый художественный факультет ВГИКа.

Что же делает художник в кино? Об этом не писали в искусствоведческих журналах, работы кинохудожников никогда не выставлялись; не удивительно, что до поступления во ВГИК ни Мясников, ни Богданов толком об этом ничего не знали. Товарищи по училищу рисовали им неприглядные картины: в кино придется быть копировщиками натуры; работа эта не творческая, не самостоятельная... Но отговорить все же ни Богданова, ни Мясникова не удалось.

Снова учились они рисунку и живописи, совершенствуя свое мастерство. «Живопись — мать всех искусств», — твердил изо дня в день их учитель, профессор Богородский. Увлекательно рассказывал студентам А. Птушко о комбинированных съемках. Художникам читались лекции по режиссуре, по технике киносъемок. В студенческой жизни были и праздники и горести. Несколько лет подряд выезжал весь курс с неизменными этюдниками на Оку, в Таруссу — это были праздники. Сталинские стипендиаты Г. Мясников и М. Богданов получили дипломы с отличием. Теперь им предстояло практически ответить на вопрос: что же делает художник в кино. Когда С. Юткевич искал художников для своей новой постановки, он обратил внимание на работы Мясникова и Богданова. «С легкой руки» Сергея Юткевича они начали работать вдвоем. Содружество это со временем крепло.

Наконец, А. Птушко пригласил недавних своих учеников на самостоятельную работу в его новом фильме «Каменный цветок», который он начал снимать по одноименному сказу уральского писателя П. Бажова. Фильм должен был быть цветным. Это была настоящая работа! Это не было копирование, которым их пугали. Это было творчество! Богатство и красота Урала поразили молодых художников.

В Свердловске они много времени провели с Бажовым, который рассказал им, как он представляет себе будущий фильм, показал им уголок уральских сказок, где были собраны лучшие работы уральских художников и народных мастеров. Вместе с Бажовым побывали художники на горе Волчихе, поездили по уральским горам, воспетым П. Бажовым.

Интересно было работать и с Птушко, великолепно знающим производство.

Задачи художников фильма «Каменный цветок» были необычайно сложны. Прежде всего пришлось отказаться от съемок на натуре и фантастические, требующие особых эффектов пейзажи снимать в павильонах.

Впервые художники столкнулись с проблемой цветового монтажа. Красный цвет, доминирующий в сцене, сменяется зеленым... Для того чтобы не было резкого контраста съемочных кусков, художникам приходилось пользоваться своеобразной палитрой. Прибавляя постепенно красный тон, они добивались нужного им эффекта.

Могучую, своеобразную, поэтическую природу Урала передать в декорациях отнюдь не просто. Художники поняли «секрет», нашли решение этой трудной задачи. Величественная, дикая красота Урала, богатства, таящиеся в недрах его гор, показаны в картине.

Теперь Богданов и Мясников работают с А. Довженко над биографическим фильмом о Мичурине «Жизнь в цвету». Работа с большим мастером-новатором над фильмом о великом русском преобразователе природы И. В. Мичурине позволит художникам использовать опыт предыдущих съемок, учиться, совершенствоваться.

В. ГОРОХОВ.

Геннадий Мясников и Михаил Богданов.

В СОЮЗЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Беседа с заместителем генерального секретаря ССП писателем Б. Горбатовым

В Союзе советских писателей создана киносекция.

Сейчас впервые за время существования Союза писателей,—говорит Б. Горбатов, — уделяется особенно большое внимание кинодраматургии. До сих пор сценаристы, члены Союза советских писателей были малочисленны, входили в драмсекцию и терялись среди театральных драматургов.

Между тем сценарий—это своеобразный и совершенно отличный от пьесы литературный жанр со своими законами, со своей спецификой. В писательской среде не может и не должно быть презрительно-барского отношения к сценарию. Сценарии—явление не только кинематографической, но и литературной жизни. Идейное и художественное качество фильмов целиком зависит от литературного сценария.

Помочь сценаристам в их творческой работе должна киносекция ССП. Она должна объединить всех профессиональных кинодраматургов — членов ССП, и привлечь в ССП лучших сценаристов, успешно работающих в кинематографии.

Творческие задачи такого объединения прежде всего — повышение идейного и художественного уровня сценариев, популяризация сценарной работы среди писателей, не работавших в кино, передача им опыта практической работы профессиональных кинодраматургов.

Дискуссионный разбор сценариев — одна из форм этой работы. За короткий срок, со времени организации киносекции, обсуждались два сценария «Менделеев» С. Радзинского и В. Шкловского и «Сказание о земле Сибирской» Е. Помещикова и Н. Рожкова. Оживленные дискуссии по этим сценариям выдвинули ряд проблем стилистики киносценария. Бюро секции организует в ближайшее время в клубе писателей ряд лекций по теории кинодраматургии.

Сценаристы не имели до сих пор ни своей трибуны, ни своей критики. Их творчество находило лишь слабый отклик в рецензиях на законченный фильм. Руководство ССП обязало всех редакторов литературно-художественных журналов печатать лучшие образцы кинодраматургии. Поставлен вопрос перед издательствами о систематическом издании сценариев. «Литературная газета» будет регулярно печатать рецензии на сценарии.

Для того, чтобы обеспечить права киносценариста и уберечь литературные сценарии от искажения редакторами и режиссерами, киносекция предпринимает ряд организационно - творческих мер. Поставлен вопрос о сокращении количества инстанций, утверждающих сценарий. Кинодраматурги войдут в художественные советы киностудий. Министерство кинематографии должно обеспечить также автору возможность наблюдать за постановкой фильма, чтобы замысел сценариста не искажался в процессе постановки.

Наконец, киносекция ССП ставит своей задачей также заботу о бытовых нуждах кинодраматургов, помощь им в организации творческих командировок, обеспечение их необходимыми консультациями.

В организованную ССП киносекцию кроме старейших кинодраматургов, состоявших членами ССП, вошли вновь принятые сейчас сценаристы: Л. Арнштам, С. Герасимов, К. Исаев, З. Маркина, Н. Рожков, М. Ромм, А. Спешнев, А. Филимонов.

В кинокомиссию ССП выбраны Б. Горбатов (заместитель генерального секретаря ССП), М. Большинцов (председатель), Е. Габрилович, Г. Мдивани, Н. Коварский, А. Спешнев, М. Берестинский.

Мы уверены, заканчивает Б. Горбатов, что киносекция ССП станет подлинно творческим объединением сценаристов и поможет советской кинематографии в создании высокоидейных и художественно полноценных фильмов, достойных нашего времени.

В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОВЕТЕ

В ноябре—декабре 1946 года и в начале января 1947 года Художественный Совет при Министре кинематографии СССР рекомендовал к выпуску на экраны фильмы: «Центр нападения», «Во имя жизни», «Первая перчатка», «Наше сердце», «Солистка балета», «Крейсер «Варяг».

Спортивная комедия о боксе «Первая перчатка» поставлена на киностудии «Мосфильм» режиссером А. Фроловым, впервые выступающим с самостоятельной работой. Сценарий А. Филимонова. Оператор Ф. Фирсов. Композитор В. Соловьев-Седой. Художники: С. Мандель, И. Степанов. В. Камский. В главных ролях: И. Переверзев, студентка ВГИК Н. Чередниченко, заслуженные артисты РСФСР В. Володин и С. Блинников и народная артистка РСФСР А. Зуева.

Комедия «Центр нападения», поставленная на Киевской киностудии по сценарию Б. Ласкина и Е. Помещикова, посвящена советским футболистам. Она также является первой самостоятельной работой режиссеров С. Деревянского и И. Земгано. Оператор И. Шеккер. Художник А. Бобровников. Композитор О. Сандлер. В ролях: В. Доронин, Е. Деревщикова, заслуженный артист Узбекской ССР Б. Толмазов и другие.

Об упорном труде и смелых экспериментах советских хирургов рассказывает фильм «Во имя жизни», поставленный на Ленфильме А. Зархи и И. Хейфицем по сценарию Е. Габриловича, А. Зархи и И. Хейфица. Главный оператор В. Гарданов. Композитор В. Пушков. В фильме снимались: народный артист РСФСР Н. Черкасов, заслуженные артисты РСФСР О. Жаков, А. Зражевский, В. Попова, артисты В. Хохряков, М. Кузнецов, Л. Шебалина и студентка ВГИК К. Лепанова.

Герои фильма «Солистка балета» балерины и балетмейстеры — воспитанники советской хореографической школы. Сценарий фильма написан А. Эрликом. Ставил фильм заслуженный деятель искусств РСФСР А. Ивановский. Фильм снимал заслуженный артист БССР А. Кальцатый. Музыка из произведений Чайковского.

КОМУ НЕ ПОДЧИНЯЕТСЯ ВРЕМЯ

Рисунки Мих. Милославского.

Зима морозами красна
В кино снимается „ВЕСНА".

Лазурь весенняя ясна
В кино снимается „ВЕСНА".

Ночами летом не до сна
В кино снимается „ВЕСНА".

В листве осенней желтизна
В кино снимается „ВЕСНА".

И видит зритель злые сны:
А доживу ль я до „ВЕСНЫ"?

В. Г

Адмирал Нахимов (Пудовкину): „Ну вот, все дело под Синопом заняло 3 часа 5 минут. А сколько времени Вы снимали картину об этом?"

ОТЦЫ И ДЕТИ

Единственный сын полка режиссеров.

Вр. и. о. ответств. редактора Н. К. СЕМЕНОВ.

А03888. Сд. в произв. 15/I 1947 г. Подп. к печ. 27/II 1947 г. Тир. 4000. 4 п. л. Уч.-изд. 6 л. Зн. в 1 п. л. 60000. Ф. б. 60×92⅛ д.
Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 152.

98
15/III

1761

Цена 10 руб.